

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET

Dejan S. Sretenović

Od redimejda do digitalne kopije.
Aproprijacija kao stvaralačka procedura u
umetnosti 20. veka

doktorska disertacija

Beograd, 2012.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Dejan S. Sretenović

From Readymade to Digital Copy.
Appropriation as a Creative Procedure in the
20th Century Art

doctoral dissertation

Belgrade, 2012.

Mentor: Prof. dr Slobodan Mijušković
Filozofski fakultet, Beograd

Članovi komisije: Prof. dr Lidija Merenik
Filozofski fakultet, Beograd

Prof. dr Jovan Čekić
Fakultet za medije i komunikacije
Univerziteta Singidunum, Beograd

Datum odbrane doktorske disertacije_____

Datum promocije doktorske disertacije_____

Doktorat nauka_____

Dejan S. Sretenović

**Od redimejda do digitalne kopije.
Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka**

doktorska disertacija

Rezime:

Predmet doktorske disertacije je aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka, u rasponu od njene pojave u krilu istorijskih avangardi (redimejd, kolaž, fotomontaža) pa sve do savremenih praksi postaproprijacije. Aproprijaciju definišemo kao instrument prenosa elemenata iz jednog u drugi sistem značenja ili umetnički diskurs, odnosno kao akt stvaranja koji strategijski poseže za postojećim, umetničkim ili neumetničkim, tvorevinama kao građom za konstituciju nove umetničke tvorevine. Kada razmatramo aproprijaciju kao stvaralačku proceduru onda podrazumevamo heterogene idejne, jezičke, tematske, žanrovske, tehničke, medijske, kulturološke i ostale aspekte upotrebe prisvojenih elemenata u kreaciji umetničkog dela. Pojam aproprijacija je u vokabular umetničke kritike uveden početkom osamdesetih godina prošlog veka kako bi opisao lepezu stvaralačkih procedura postmodernističke umetnosti zasnovanih na slikarskom, objektnom, fotografskom i videografskom prisvajanju umetničkih i kulturnih tekstova. U isto vreme, ovaj je pojam počeo da se razmatra i u istorijskoj perspektivi koja je indeksirala raznorodne instance njenog ispoljavanja u modernoj umetnosti, čime je skicirana aproprijacionistička linija umetnosti 20. veka čije kontinuirano prisustvo pratimo sve do danas.

Aproprijacionistička linija umetnosti nije do kraja profilisana ni sveobuhvatnije razmatrana u istorijsko-umetničkoj nauci ni u svetu ni kod nas i stoga je cilj ove disertacije da produbi i revidira postojeći fond znanja o ovom fenomenu koji obuhvata brojne značajne, individualne i kolektivne, umetničke pojave koje su obeležile umetnost prošlog veka. Ponovno čitanje umetnosti prisvajanja donosi nove uvide neophodne za razumevanje različitih oblika ponavljanja, preobražaja i premeštanja u umetničkoj praksi i omogućava da se shvati revolucionarni značaj pojave aproprijacije, kao i reperkusija po svet umetnosti koje je ona za sobom ostavila. Istraživanje poetika i politika aproprijacije takođe podrazumeva i indeksiranje složenih mreža odnosa između identiteta umetničkog subjekta, umetničke kreacije i materijalne prakse umetnosti, kulture i društva, kao i analitičko-kritičko preispitivanje postojećih istorijsko-umetničkih i teorijskih interpretacija aproprijacije.

Ključne reči: autor, citat, imitacija, kopija, montaža, nađeni objekat, original, ponavljanje, redimejd, reprodukcija.

Teorija umetnosti-Vizuelna umetnost-20v

Moderna umetnost-Aproprijacija (Umetnost)

7.036/038:7.026

7.01”19/20

Dejan S. Sretenović

**From Readymade to Digital Copy.
Appropriation as a Creative Procedure in the 20th Century Art**

doctoral dissertation

Summary:

The subject of this doctoral dissertation is appropriation as a creative procedure in the 20th century art from its origins within the fold of the historical avant-garde (readymade, collage, photomontage) to the contemporary practices of postappropriation. Appropriation is defined as an instrument of transfer of the elements from one system of meanings or art discourse to another, or as an act of creation which is strategically reaching for the extant artistic or non-artistic artifacts and using them as material to produce new artistic creations. Examination of appropriation as a creative procedure requires analysis of a variety of heterogeneous conceptual, linguistic, thematic, generic, technological, media, cultural and other aspects of use of the appropriated elements in creation of new works of art. The concept of appropriation was first introduced into the vocabulary of art criticism in the early eighties of the last century to describe a range of procedures applied in the postmodern art, based on appropriations of the artistic and cultural texts in paintings, objects, photography and video. At the same time the concept was examined from a historical point of view, which provided an index of its diverse historical manifestations in the modern art and drafted the lineage of appropriation art in the 20th century which continues to this date.

So far the lineage of appropriation art has not been exhaustively profiled or thoroughly studied in art history and the purpose of this dissertation is to expand and revise current knowledge about the phenomenon which pertains to a number of significant individual and collective art practices of the last century. Rereading of the art of appropriation should open new insights needed for proper understanding of the various forms of repetition, transformation and relocation in the artistic practice, the revolutionary significance of appropriation practices and their impact in the world of art. Investigation of the poetics and politics of appropriation also requires indexing of the highly complex networks of relations between the identity of the artistic subject, artistic creation and material practices in art, culture and society, as well as analytical and critical examination of the extant interpretations of appropriation in art history and theory.

Keywords: author, copy, found object, imitation, montage, original, quotation, readymade, repetition, reproduction

Art Theory-Visual Art-20c

Modern Art-Appropriation (Art)

7.036/038:7.026

7.01”19/20

Sadržaj

Uvod 1

I Klasična apropijacija

Imitacija i invencija 23

Povratak redu 29

II Rođenje moderne apropijacije

Avangardna kategorija dela 37

O originalnosti 44

III Sazvežđe redimejda

Dišanov redimejd 52

Nađeni objekat 63

Neoredimejd 69

Robna skulptura i konzumerizam 78

Redimejd u muzeju 85

IV Montaža: rez i veza

Avangardna montaža 91

Ontologija raščlanjenosti 104

Cut/paste 109

Alegorija i kombinovano slikarstvo 116

Od đubrišta do buvlje pijace 121

Viralna semiotika 129

Dekolaž 135

Video nađenog snimka 139

V Moć tehničke reprodukcije

Nastanak i nestanak aure 147

Kopiranje bez kopiranja 156

Imaginarni muzej 161

Dolazak simulakruma 169

Filmska aura 178

Fotoslikarstvo 181

VI Umetnost o umetnosti

Pikturalni kanibalizam 187

Krađa mita 193

Kretanje po koži oživljenih jezika 198

Eklekticizam i njegovo drugo 206

Plakatna afera 216

VII Originalna kopija

- Svet kopije 221
- Kopistički aproprijacionizam 230
- Protiv umetnosti 239
- Ni original, ni kopija 243

VIII Subjekt prisvajanja

- Autor-funkcija 251
- Nomen est omen 258
- Ekskurs o etici 265

IX Aproprijacija kao prestup

- Autorsko pravo 270
- Plagijatori i pirati 280

X Postaproprijacijska umetnost

- Ponovno izvođenje događaja 291
- Arhivska umetnost 297
- Sempladelija 303

Umesto zaključka 311

Literatura 318

Uvod

Etimološki posmatrano, reč „aproprijacija“ bi teško mogla biti jednostavnija ili nevinija, budući da potiče od latinskog predloga ad koji se koristi za obrazovanje dativa i prideva proprius, sa značenjem „lični ili sopstveni“, koji daju kombinaciju appropriare, „učiniti svojim“ ili „prisvojiti“. Ako ostavimo po strani političko-pravni smisao ovog glagola, kao recimo u apropriranju ili odobravanju fondova za neku organizaciju, „apropriirati“ danas znači usvojiti nešto zarad sopstvene primene, dok se izvedeni pridev appropriate u današnjem engleskom jeziku koristi u značenju pripojen ili prisajedinjen, vlastit, privat, kao i prikladan ili doličan. Glagol aproprirati (prisvojiti) ima i negativnije konotacije kada implicira neovlašćeno prisvajanje neke stvari, pa čak i otmicu ili krađu. Shvaćena bilo u pozitivnom ili pežorativnom smislu, apropijacija nije pasivna, objektivna ili nezainteresovana, već aktivna, subjektivna i motivisana. Primena ovog termina u domenu umetnosti i istorije umetnosti relativno je skorašnjeg datuma i ukazuje na situaciju u kojoj je neko umetničko delo usvaja izvesne predpostojće elemente.

Robert S. Nelson, „Aproprijacija“, 1996.

U jesen 1977. kustos i kritičar Douglas Krimp organizovao je u alternativnoj njujorškoj galeriji „Prostor umetnika“ (*Artists Space*) izložbu pod nazivom „Slike“ na kojoj su bila predstavljena dela mladih umetnika Šeri Livajn, Troja Brauntuča, Džeka Goldštajna, Roberta Longoa i Filipa Smita. Radove ovih umetnika karakterisalo je prisvajanje predpostojćih slika iz oblasti umetnosti i masmedijske kulture kroz postupke „citiranja, izrezivanja, uokvirivanja i insceniranja“ kojima se novostvorena slika konstituiše kao palimpsest reprezentacije, odnosno kao „stratigrafska aktivnost“ re-representacije koja nije vezana za specifičnost određenog medijuma već za otkrivanje „različitih slojeva prikazivanja“.¹ U ovoj je praksi Krimp prepoznao raskid sa modernističkom tradicijom transcendentnog materijalnog znaka u korist igre sa strukturama značenja, pa otuda reč

¹ Douglas Crimp, „Slike“, str. 167.

„slika“ koja stoji u nazivu izložbe, po sopstvenom priznanju, aplicira u njenom glagolskom obliku koji podjednako referiše na mentalni proces i na produkciju estetskog objekta.² Iako u predgovoru kataloga Krimp nije upotrebio termin „aproprijacija“, potonji sled događaja na njujorškoj sceni – oko komercijalnih galerija „Metro slike“ i „Sonabend“ koje su promovisale umetnike poput Sindi Šerman, Ričarda Prinsa, Lujze Lojer, Barbare Kruger, Džefa Kunsa i Ešlija Bikertona – retroaktivno je ovenčao ovu izložbu epitetom inauguralne manifestacije apropijacijske umetnosti (*appropriation art*) koja će zadobiti status distinktivnog fenomena američke umetnosti na prelomu sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka. Lista pomenutih umetnika (kasnije prozvanih „generacijom ‘Slika’“) – kojoj pridodajemo i Haima Štajnbaha, Majkla Bajdloa i Alena Mekoluma – otkriva da apropijacijsku umetnost ne treba shvatiti kao monolitnu pojavu već kao skup raznorodnih praksi neokonceptualizma, simulacijske apstrakcije i robne skulpture koje se u svom radu koriste procedurama fotografske, slikarske i objektna apropijacije. Ono što je zajedničko ovim umetnicima jeste, zapaža Haim Štajnbah, propitivanje vlastite pozicije kao proizvođača umetnosti u odnosu na „mitski prtljag“ subjektivnosti i individualnosti i na slike/objekte u masmedijskom pejzažu koje su akutno postali svesni.³ Krimpova izložba je, promovišući ovu novu generaciju umetnika koja je „kuženje istine“ (E. Bikerton) o originalnom i autonomnom umetničkom delu pretvorila u poetsku formu, istovremeno postulirala novi topos apropijacije koji je nadišao sadržaj izložbe i postao jednim od ključnih objekata kritike i teorije umetnosti postmodernizma. „Po meni je glavni umetnički doprinos dekade 1970-ih bila pojava *prisvojene slike*“, kaže filozof umetnosti Artur Danto, „preuzimanje slika sa ustanovljenim značenjem i identitetom kojima sa pridaje sveže značenje i identitet“.⁴ Njujorški apropijacionizam bio je zasnovan na jasno iskazanom stavu da su svaki znak, slika i objekat podložni konverziji u nešto drugo (čak i u svoju suprotnost), i da prisvajanje neke predpostojeće umetničke ili kulturne tvorevine nije posledica manjka originalnosti već uterivanja pojma originalnosti u krizu i njegove redefinicije na novim idejnim pretpostavkama.

² Isto.

³ Vidi Peter Nagy, „From Criticism to Complicity“, str. 47.

⁴ Cit. pr. Vera Dika, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film*, str. 30.

Termin „aproprijacija” ušao je u vokabular umetničke kritike nešto kasnije, početkom osamdesetih godina prošlog veka, kroz tekstove Benjamina H. D. Bjuhloha, Hala Fostera, Kreiga Ovensa i Krimpa koji su, promovišući i interpretirajući ovu novu pojavu, istovremeno podvlačili njene istorijske analogije sežući do kubističkog kolaža, Dišanovog redimejda i dadaističke/konstruktivističke fotomontaže koji su markirani kao ishodišta moderne umetnosti apropijacije.⁵ Krimpova sugestija da umetnost predstavljena na „Slikama“ retroaktivno afirmiše „modernizam drugačije koncepcije“ od onog koji su propagirali patrijarsi hegemone formalističke teorije umetnosti Klement Grinberg i Majkl Frid (sa ovim drugim on direktno polemiše) dobila je ovim interpretacijama svoju produbljeniju istorijsko-umetničku i teorijsku elaboraciju koja je apropijaciju učinila prepoznatljivom u brojnim individualnim i kolektivnim instancama njenog istorijskog pojavljivanja. Izolovanjem apropijacije kao toposa – uz pozivanje na Benjaminove pojmove aure, alegorije i tehničke reprodukcije, Fukoovu i Bartovu kritiku ideologeme autora, teoriju intertekstualnosti Kristeve, Deridinu dekonstrukciju logocentrizma, Bodrijarove teze o političkoj ekonomiji znaka – ovi su kritičari (okupljeni oko poststrukturalistički orijentisanog teorijskog časopisa *October* i uticajnog umetničkog magazina *Art Forum*) postavili temelje istraživanju dotad neosveštene učestalosti ispoljavanja procedura apropijacije u umetnosti dvadesetog veka. Pokazalo se da, izuzev nekih apstraktnih tendencija, praktično nema pravca i pokreta koji se nije koristio nekim vidom prisvajanja, bilo da je u pitanju prisvajanje materijala, objekata, slika ili stilova, odnosno korišćenje postupaka premeštanja, imenovanja, montaže, citiranja, kopiranja, reprodukovanja, simuliranja i sl. Apropijacija se već nakon ovih inicijalnih istraživanja ukazala kao jedna od najbazičnijih i najkonstantnijih stvaralačkih procedura čije prepoznavanje omogućava izvođenje onoga što danas možemo nazvati „aproprijacionističkom linijom“ umetnosti dvadesetog veka koja, uprošćeno rečeno, poznaje tri talasa ili horizonta kumulativnog ispoljavanja ovog fenomena. Prvi je onaj u okviru istorijskih avangardi koje su u umetnost uvele diskurs apropijacije neumetničke

⁵ Vidi: Douglas Crimp, „On the Museum’s Ruins“ (1980) i „Appropriating Appropriation“ (1983); Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism“ (1980); Benjamin H. D. Buchloh, „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke“ (1982) i „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“ (1982); Hal Foster, „(Post)Modern Polemics“ (1984).⁵ Douglas Crimp, „Appropriating Appropriation“, *On the Museum’s Ruins*, str. 127.

građe koristeći se strategijama redimejda i montaže, drugi se javlja sa neoavangardom (neodada, Fluksus, novi realizam) i pop-artom pedesetih i šezdesetih godina gde su fundamentalni avangardni izumi (kolaž, redimejd, fotomontaža, asemblaž, konstruktivna skulptura) ponovo otkriveni i upotrebljeni u novom političkom, socijalnom i kulturnom kontekstu umetnosti, a treći se odnosi na postmodernizam s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih kada apropijacija postaje predominantnim konstruktivnim principom umetničke prakse i distinktivnim poetičkim obeležjem epohe. Moglo bi se reći da je apropijacionizam istorijskih avangardi zasnivački akt koji postavlja tezu o tome da umetnik ne mora delo u potpunosti sam da napravi već da može da neposredno bira i posvaja predpostojeće tvorevine, da je drugi talas ovu tezu ponovio, elaborirao i rekontekstualizovao, a da ju je onaj treći, pluralizmom prisvajajućih procedura, izveo do krajnjih konsekvenci i sumirao. Apropijacija se, dakle, kao distinktivna stvaralačka procedura pojavila na početku dvadesetog veka, ali je svoje generičko ime dobila dve decenije pre njegovog kraja, tek onda kada je od strane kritike u potpunosti konceptualizovana kao stratejska aktivnost i cilj po sebi umetničkog rada. Termin „aproprijacija“ – koji se u vezi sa imitacijskom aktivnošću umetnika povremeno pojavljuje još u novovekovnoj estetici – je zahvaljujući pojavi njujorškog apropijacionizma reaktuelizovan i rekonceptualizovan kao „nova kognitivna vrednost“ (K. Ginzburg) ne samo rezonantne kritike, već i istorijsko-umetničke nauke.

U jednom od prvih tekstova koji razmatra istorijske instance apropijacije pod naslovom „Alegorijske procedure: apropijacija i montaža u savremenoj umetnosti“ (1982), Benjamin Bjuhloh podvlači – nadovezujući se na Krimpovu tezu o modernizmu druge koncepcije – da savremene prakse apropijacije ne čine ništa drugo do nastavljaju i razvijaju jednu od suštinskih karakteristika modernizma – „njegov impuls za unutrašnju samokritiku, za osporavanje njegove institucionalizacije, recepcije i publike“. ⁶ Bjuhloh takođe zaključuje da apropijacijska umetnost nužno uzrokuje reviziju istorije moderne umetnosti koja ne poseduje adekvatnu aparaturu da bi uočila značaj apropijacije kao „pogonske sile“ umetnosti i kulture modernizma, a posebno dadaističke i konstruktivističke fotomontaže u čijim „alegorijskim procedurama“ prepoznaje istorijske

⁶ Benjamin. H. D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, str. 50.

reference njujorškog aproprijacionizma.⁷ Pridružujući se drugim kolegama koji u to vreme dijagnostifikuju metodološku krizu i ideološki konzervativizam „institucionalno dominantne“ (G. Polok) istorijsko-umetničke nauke, Bjuholoh sugeriše da, zahvaljujući podstreku dobijenom od strane aproprijacijske umetnosti, ona mora da svoj krug empirijskih objekata proširi izvan uske fiksacije na estetski objekat i na svoju agendu stavi i metadiskurzivne objekte poput autorstva, originalnosti, identiteta, proizvodnje i recepcije kako bi pružila celovitije razumevanje moderne revolucije u umetnosti i posledica koja je ona ostavila po svet umetnosti. Bilo je potrebno da umetnička praksa aproprijacije dostigne onaj stadijum refleksije samog uređaja refleksije ovih metajezičkih objekata i da postrukturalistička teorija podrije metafizičke i teološke temelje modernističkog humanizma, da bi nova istorija umetnosti (koja je već bila tu, sa marksizmom i feminizmom) počela da koristi i topos aproprijacije kao sredstvo kritike „esencijalističkog iluzionizma“ (Dž. Heris) tradicionalne istorije umetnosti. Ponovno čitanje istorije umetnosti u aproprijacionističkom ključu pokazalo je da su tabuizirani pojmovi zasnivajućeg subjekta-autora, genija, individualnog stila, izražajnosti, originalnosti i konoserstva samo ideologeme koje kroz autoritet nauke podržavaju nasleđeno idealističko poimanje umetnosti koje umetničko delo razmatra kao autonomni entitet sa imanentnim značenjem. Dovoljno je prisetiti se Grinbergovog nevoljnog prihvatanja Dišanovog redimejda kao *bête noire* moderne umetnosti da bi se shvatilo u kojoj je meri dogmatsko esencijalističko shvatanje umetnosti prenebegavalo činjenicu da je umetničko delo složena i kulturno uslovljena stvar koja se ne može svesti isključivo na estetsku monadu i perceptivno-analitičko ovladavanje njenim formalnim svojstvima. Kako navodi Izabel Grau, aproprijacija je osporila pretenziju na imanentnost modernističkog formalizma jer je umetničkom delu pridavala nešto „ekstrinzično“ što nije neposredno vidljivo: granice između „spoljašnjeg“ i „unutrašnjeg“, kaže ona, ušle su u fluidno stanje.⁸ Ono što nemačka istoričarka umetnosti želi da kaže jeste to da aproprijacija nije prost prenos elemenata iz jednog u drugi sistem ili diskurs, već složeno „pozicijsko područje“ (J. Kristeva) koje nadilazi domen jezika i upliće pitanje unosa izvanjezičkih (psiholoških, socijalnih, kulturalnih, tehnoloških) faktora u intenciju ili

⁷ Isto.

⁸ Isabelle Graw, „Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Contemporary Art“, str. 49.

motivaciju prisvajanja. Takođe, ovde se ne radi samo o tome da je avangardno prisvajanje neumetničke građe prevrednovano u smislu širem od jezičkog eksperimenta koji teži redefiniciji pojma umetničkog dela i otvaranju umetnosti svakodnevnoj stvarnosti – što je već učinio Peter Birger seminalnom knjigom *Teorija avangarde* (1974) – već i tome da je topos aproprijacije postao itekako delatan i u reviziji poimanja predmoderne umetnosti. Umetnici su oduvek imitirali, citirali, varirali i plagirali dela drugih umetnika, ali su te procedure u istorijsko-umetničkoj nauci po pravilu opisivane terminima „uticaj“ i „pozajmica“, pa je uvođenje termina aproprijacija u velikoj meri doprinelo drugačijem razumevanju, vrednovanju i interpretaciji ovih procedura koje je književni teoretičar Harold Blum u knjizi *Anksioznost uticaja* metaforički nazvao „razgovorom umetnosti sa samom sobom“.

Revizija istorije umetnosti u aproprijacionističkom ključu dovela je u pitanje pojam „uticaj“ pod kojim se u užem smislu podrazumevalo preuzimanje stilskih odlika, kompozicionih rešenja i ikonografskih motiva iz pretpostojeće umetnosti, a u širem diseminaciju znanja o umetnosti, formiranje estetskih kanona i očuvanje kontinuiteta tradicije. Neki istoričari umetnosti poput Lija Stajnera i Ričarda Volhajma su prethodno već počeli da ovaj termin zamenjuju terminom „pozajmica“ kako bi analizu prenosa ideja i likovnih elemenata iz jednog u drugi umetnički diskurs lišili rizika potcenjivanja kreativnog doprinosa umetnika-receptora. Međutim, Robert S. Nelson smatra oba termina neodgovarajućim pošto „pozajmica“ konotira privremeno korišćenje tuđeg poseda – što sa umetnošću ne može biti slučaj jer se tu radi o trajnom preuzimanju produkata tuđeg rada – a „uticaj“ apsorbuje i aktera i posredovanje iako se radi o jednosmernoj komunikaciji jednog sa drugim autorom, pa zato kao adekvatniji predlaže termin „aproprijacija“ koji locira „obe stvari u ličnost stvaraoca ili primaoca“, poredeći razliku između ova dva termina sa „gramatičkom razlikom između pasivnog i aktivnog stanja“.⁹ Pojam uticaj mogli bismo možda da zadržimo u opisivanju načina umetničke edukacije pri majstorskim radionicama i umetničkim akademijama gde majstor ili profesor neposredno učeniku nameće vlastiti stil kao model koji valja slediti ili imitirati, ali u krajnjoj instanci, pri analizi individualnog dela, uzroci su manje bitni od posledica, odnosno ono što prethodi ne može biti odgovorno za ono što proishodi. Ovo pitanje je, u

⁹ „Aproprijacija“, str. 211.

domenu istorije ideja, razmatrao i Mišel Fuko objasnivši da pojam uticaja činjenicama prenošenja i komunikacije, „pruža utočište suviše magijsko da bi se moglo dobro proučiti“, koji „pojave sličnosti ili ponavljanja povezuje sa jednim procesom uzročnog tipa“, koji na odstojanju i kroz vreme povezuje jedinice određene kao pojedinci, dela, pojmovi ili teorije.¹⁰ Magijsko utočište o kojem govori Fuko ne odnosi se samo na izvorno značenje pojma uticaj (lat. *influenza*) koji referiše na astralnu radijaciju i virusno oboljenje, već i na činjenicu da on konotira neku izvanrednu moć delovanja jednog na drugi subjekt, iako se ovde radi o normalnim procesima korišćenja, adaptacije, prevođenja i elaboracije postojećih ideja i izražajnih formi na kojima počiva razvoj umetnosti, kulture, nauke i civilizacije uopšte. Ono što je Fuko predložio 1969. godine postalo je standardnom metodološkom alatkom nove istorije umetnosti koja će, dekonstruišući odnos između uzroka i posledice u domenu kreacije umetničkog dela, pažnju usmeriti ka istraživanju „aktivnih označiteljskih agensa društva“ i „razjašnjavanju istorijskog konteksta“ (Nelson). Razmatranje aproprijacije, kaže Nelson, ukida privilegovanu autonomiju umetničkog objekta ili nam, u najmanju ruku, omogućava da proučimo konstrukciju te autonomije.¹¹

Zamena termina „uticaj“ terminom „aproprijacija“ u neposrednoj je korelaciji sa pojmom „intertekstualnost“ koji je uvela Julija Kristeva tako što je, preradom Bahtinovih koncepata polifonije, heteroglosije i dijalogizma, razvila teoriju o nesvodivom pluralitetu tekstova unutar i izvan bilo kog teksta (svi tekstovi su „polifoni tragovi drugosti“, kaže ona) pomerajući fokus teorijske pažnje sa subjekta-autora na tekstualnu proizvodnju. Rolan Bart je u eseju „Smrt autora“ (1968) implicirao intertekstualnost Kristeve napisavši da je svaki umetnički i kulturni tekst zapravo mozaik citata: „Tekst je tkivo kvotacija izvedenih iz brojnih centara kulture. Slično Buvaru i Pekišeu, tim večitim kopistima, u isto vreme uzvišenim i komičnim, čije duboko izrugavanje precizno ukazuje na istinu pisanja, pisac može samo da imitira potez koji je uvek spoljašnji, nikada originalan. Njegova jedina moć je da meša tekstove, da suprotstavlja jedne drugima, na takav način da se ne zaustavi ni na jednom od njih“.¹² Teoretičari intertekstualnosti iz temelja su osporili ideju o tekstu kao autonomnom i semantički centralizovanom entitetu, ukazujući

¹⁰ Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, str. 25-26.

¹¹ Isto, str. 223.

¹² Roland Barthes, „The Death of the Author“, str. 44.

da je svaki tekst oblik repeticije, apsorpcije i transformacije drugih tekstova, sistem referenci na ono već napisano i za ono što će tek biti napisano, odnosno čvor unutar sinhronijsko-dijahronijske mreže diskursa koji se međusobno podstiču, prepliću, udružuju, sukobljavaju i neutrališu. Umberto Eko saopštava kako je pišući *Ime ruže* otkrio ono što su pisci oduvek znali i neprestano nam govorili, svesni toga da granice knjige nisu nikada jasno povučene njenom unutrašnjom konfiguracijom: „Knjige uvek govore o drugim knjigama, i svaka priča kazuje priču koja je već kazivana“.¹³ Zato je i svaka slika suštinski transparentna jer uvek govori i o nekim drugim slikama koje je prethode, ona je prozor kroz koji vidimo sva ona dela, likovne obrasce i tekstove kulture na koje se intencionalno poziva ili ih pasivno usvaja kao tradicijom prenete i dostupne. Bez obzira na tip teksta i žanr, intertekstualnost je termin koji generalno označava „participaciju teksta u diskurzivnom prostoru kulture“ (Dž. Kaler) i upućuje na to da je svaka umetnička disciplina – slikarstvo, književnost, muzika, arhitektura, film – autoferencijalni sistem koji se samorukovodi (ponavlja, razvija i menja) vlastitim sredstvima i pravilima i crpe iz različitih interumetničkih „centara kulture“. Dakle, tekst je delo koje prisvaja, ponavlja i apsorbuje, dok je intertekst delo koje je prisvojeno, ponovljeno i apsorbovano („tekst unutar teksta“, reći će Jurij Lotman), što znači da je intertekstualnost odnos između tekstova koji se ustanovljava kroz aktivnost čitanja ili interpretacije. Izravni odnos autor-tekst zamenjen je u ovim teorijama odnosom čitalac-tekst koji tekstualno značenje postavlja unutar istorije samog diskursa kao izvedeno značenje koje svaki tekst čini signifikatnim samo kao deo ranijih diskursa. Intertekstualne asocijacije često prevazilaze namere i strategiju autora i nose ono što se naziva *intentio intertextualitatis* – nameru čitaoca/interpretatora da izvesne tekstualne podatke dovede u vezu sa svojim specifičnim znanjem, sa svojom „tekstualnom enciklopedijom“. Produkcija teksta može izgledati kao visoko determinisan unutrašnji proces sa različitim sekvencama razvoja i jasno markiranim krajnjim ciljem, ali recepcija je ta koja *a posteriori* delo upliće u mrežu semiotičkih transakcija koje se, kako navode Norman Brajson i Mike Bal, „otvaraju prema politeizmu skrivenih i disperzivnih praksi koje sačinjavaju semiotičku igru.“¹⁴ Svaki tekst, dakle, nezavisno od intencije autora, sadrži

¹³ Cit. pr. Linda Hačion, *Poetike postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, str. 214.

¹⁴ Norman Brajson i Mike Bal, „Semiologija i istorija umetnosti (I deo)“, str. 181.

neki intertekst i može postati intertekstom za neki drugi tekst, što znači da je tekst istovremeno i kontekst u kojem istražujemo način prenosa značenja prisvojenog elementa, odnosno način na koji ga umetnik modifikuje, parodira ili preokreće. Teorija intertekstualnosti je pokazala da umetnička dela ne reprezentuju izvantekstualni svet direktno (mimeza) već kroz filter prethodnih tekstualizacija (semioza) i klišeja, čime je fundamentalno promenila shvatanja produkcije, egzistencije, strukture, funkcije, značenja i recepcije umetničkih dela i ukazala na relativan karakter samosvojnog identiteta teksta i njegovog autora. U tom smislu, termin „aproprijacija“, kako smo već ustanovili, opisuje radnu proceduru umetnika, dok termin „intertekstualnost“ opisuje aktivnost detektovanja i interpretacije značenja apropijacije ili onoga što se interpretatoru potencijalno ukazuje kao apropijacija.

Teorija intertekstualnosti – koja se razvijala kao jedna od poststrukturalističkih teorija decentriranja subjekta – posebno dobija na značaju sa uobličavanjem kritike i teorije postmodernizma koja će u umetničkoj produkciji kao simptomatičnu i određujuću prepoznati prisvajačku infiltraciju ranijih diskurzivnih praksi. Postmoderna umetnost je intencionalno i programski intertekstualna (kada referiše na tekstove kulture) i interpikturalna (kada referiše na umetnička dela), što znači da je ono što su Bart, Kristeva i Rifater zasnivali kao prevratničku teoriju podriivanja esencijalne prirode teksta i decentriranja integralnog autora-subjekta, našlo svoju široku i raznovrsnu primenu u umetnosti, pa tako *intentio intertextualitatis* prestaje isključivo biti pitanjem čitanja i interpretacije i postaje i pitanjem osveštenog umetničkog stava i produkcije umetničkog dela. Kako navodi Benjamin Bjuhloh u generalnoj definiciji apropijacije, ona je „rezultat autentične želje za dovođenjem u pitanje istorijske validnosti lokalnih, savremenih kôdova povezujući ih sa različitim skupom kôdova, kakvi su prethodni stilovi, heterogeni ikonički izvori ili različiti modaliteti produkcije i recepcije“.¹⁵ Budući da je intencija postmodernog umetnika predominantno prisvajačka, da se on samokonstituiše kao aktivni čitalac ili „konfiskator“ (Krimp) istorijskih i savremenih umetničkih i kulturnih tekstova, jasno je zašto je novi pojam apropijacija izbio u prvi plan sa svojom neodoljivom austom „kuženja istine“ o autorstvu i originalnosti i zašto je intertekstualnost postala

¹⁵ Benjamin H. D. Buchloh, „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke“, str. 350.

najpogodnijom i neizbežnom teorijskom alatkom za interpretaciju praksi postmoderne aproprijacije. U tom smislu, Hal Foster govori o pomeranju od modernističkog „dela“ kao estetske, simboličke celine određene poreklom (autorom), ciljem (reprezentovana realnost ili transcendentalno značenje) i stabilnim jedinstvom označitelja i označenog, ka postmodernističkom „tekstu“ kao a-estetskom „multidimenzionalnom prostoru mešanja i sudaranja mnoštva rukopisa, od kojih nijedan nije originalan“, a u kojem dolazi do disolucije znaka i slobodne igre označilaca¹⁶. Ono što je za moderne umetničke prakse (uključujući i one aproprijacionističke) bila kritika institucije umetnosti i njenih ontoloških temelja, za postmodernizam je, kaže Foster, bila dekonstrukcija same discipline koja se odvijala kroz različite umetničke politike – „neokonzervativni“ ili pastišerski postmodernizam zasnovan na „imitaciji mrtvih stilova prošlosti“ (F. Džejmson) i „poststrukturalistički“ koji je dovodio u pitanje istinu vizuelnih reprezentacija razotkrivajući radne mehanizme kulturnih, socijalnih i psihičkih institucija i njihovih politika izvođenja subjektivnosti i identiteta u kulturnom pejzažu poznog kapitalizma.¹⁷ Distinkcijama između različitih politika i tipova postmodernističke aproprijacije vratićemo se kasnije, ali ovde je važno naglasiti i to da Foster ovom simplifikovanom podelom na modernističko delo i postmodernistički tekst želi da ukaže na promenu master-paradigme u svetu umetnosti: umetnost više ne stavlja naglasak na produkciju novog već na recepciju postojećeg, pa stoga formalna inovacija ustupa mesto ponavljanju. Postmodernizam je, prema Frederiku Džejmsonu, kultura ponavljanja, reciklaže i rekuperacije koja polazi od premise da „inovacija novih stilova i jedinstvenih privatnih svetova više nije moguća“ zato što su oni već izumljeni, i ono što naslednicima Pikasa, Prusta i T. S. Eliota preostaje kao mogućnost jeste ograničeni broj kombinacija predpostojćih stilova i obrazaca reprezentacije.¹⁸ I Žan Bodrijar, koji je celokupnu postmodernu kulturu definisao simulacijskom, je početkom 1980-ih utvrdio kako su svaka moguća umetnička forma i funkcija umetnosti iscrpljene i kako umetnicima nije preostalo ništa drugo do da se „poigravaju komadićima i razvalinama prošlosti“, odnosno rekombinovanjem i simuliranjem onoga što je već proizvedeno. Stoga je i predstava umetnika doživela radikalnu promenu u odnosu na onu modernističku: model parazitskog

¹⁶ Hal Foster, „(Post)Modern Polemics“, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, str. 129.

¹⁷ Isto, str. 128-129.

¹⁸ Frederick Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, str. 115.

ponašanja smenio je model jakog „govorećeg subjekta“ (J. Kristeva) koji kreira nešto novo uz pomoć vlastite imaginacije i idiosinkrazije. Bjuhloh aproprijaciju stoga i naziva „aktom“ ne samo zato što svaka akcija iziskuje subjekt, već i zato što je taj subjekt – postmoderni umetnik – odlučan u nameri da sprovede akciju ponavljanja i koji to čini sa punom svešću i odgovornošću za njene posledice. Dišan je, nesumnjivo, otac moderne aproprijacije, ali je istovremeno i jaki umetnički subjekt, eksperimentator i inovator, za koga je prisvajanje, ma koliko specifičnih banalnih objekata, bilo sredstvo opredmećenja vlastite vizije umetnosti, dok je za postmoderne umetnike aproprijacija eksplicitan cilj po sebi koji reflektuje skepsu u odnosu na ideju progresa u umetnosti i imperativ kreacije samosvojnog umetničkog jezika. Aproprijacija stoji u samom središtu rasprava o suštini postmodernizma (u odnosu prema modernizmu), a koje se bave pitanjima decentriranja subjekta i njegovog jezika, funkcije znaka i režima značenja, oblika proizvodnje i načina potrošnje, konstrukcije istorije i modusa njene reprezentacije, realnosti i slike, umetnosti i masovne kulture, itd.

Pluralizmu poetičkih i produkcionih sistema u postmodernoj umetnosti odgovara i pluralizam strategija aproprijacije koje će Čarls Njuman u „Kritičkom leksikonu izabраниh termina iz diskursa postmodernizma“ (1985) prvi pokušati da klasifikuje pod sledećim odrednicama: „Smrt autora“, „Alegorija“, „Fascinacija i jezovito“, „Brikolaž“, „Simulacija“ i „Parodija“.¹⁹ Ako proanaliziramo Njumanovu klasifikaciju videćemo da u nju spadaju klasični retorički tropi (alegorija, parodija), avangardne tehnike produkcije (brikolaž), kao i psihoanalitički (fascinacija i jezovito), poststrukturalistički (smrt autora) i postmodernistički (simulacija) teorijski topisi. Međutim, Dejvid Evans u osvrtu na sadržaj „Leksikona“, postavlja pitanje da li je izostanak odrednice „aproprijacija“ previd ili konfirmacija Njumanovog stava da aproprijacija nije samo jedna od mnogih strategija, već „sam jezik na kojem se vode postmoderne debate“.²⁰ Očigledno je da Evans aludira na ono što je nešto ranije utvrdio i Gregori Ulmer kada je konstatovao kako postkritičari, odnosno kritičari postmoderne, pišu diskursom drugih, odnosno svoju teoriju razvijaju (alegorijskom) interpretacijom onoga već napisanog. Dalje u tekstu Evans sugerise da se pod aproprijacionističkom umetnošću podrazumeva distinktivna poetika „generacije

¹⁹ Charles Newman, „A Critical Lexicon of Selected Terms from the Discourse of Postmodernism“, str. 111-145.

²⁰ David Evans, „Introduction//Seven Types of Appropriation“, *Appropriation*, str. 14.

’Slika’“ i srodnih umetnika (onih koji prisvajanje čine temom rada), a pod pojmom „aproprijacija“ način pristupa sredstvima umetničke proizvodnje koji odlikuje i druge postmoderne umetnike (ona je tu metod, a ne tema). S druge strane, australijski istoričar umetnosti Reks Batler usredsređuje se na genealogiju postmoderne apropijacije koju (uslovno) deli na četiri sukcesivne faze: *ikonoklastičku* (kraj 1970-ih i početak 1980-ih) koju odlikuje osporavanje modernističkih kategorija originalnosti, autorstva, autonomije, herojske radikalnosti i autentičnosti; *ikoničku* (druga polovina 1980-ih) koja radije reinstalira i redefiniše pojam originalnosti nego što ga osporava; *banalnu* (kraj 1980-ih i početak 1990-ih) u kojoj se apropijacija svodi na stil ili „praznu virtuoznost“ lišenu kritičkog stava; i *prikrivenu* (1990-te) kada se ona pretvara u puku produkcioni alatku.²¹ Svi ovi kritičari se manje ili više slažu u tome da je formativna ikonoklastička faza – koja odgovara Fosterovom „poststrukturalističkom“ postmodernizmu – istovremeno bila i seminalni trenutak u postuliranju diskursa postmoderne apropijacije jer su sva pitanja koja su tada postavljena bila od suštinskog značaja za temeljnu dekonstrukciju modernističkih ideologema, mitova i vizija. No, i sve ono što se, bez obzira na vrednost umetničkih rezultata, potom događalo sa apropijacijom doprinelo je njenom ustanovljenju kao dominantne produkcione procedure umetnosti osamdesetih gde je skoro nemoguće pronaći umetničku poziciju koju ne odlikuje neki, makar minorni ili jedva zametljivi, oblik prisvajanja. Drugo, apropijacija nije bila samo distinktivno obeležje vizuelnih već i svih drugih umetnosti epohe (književnost, film, muzika, pozorište) kao i komercijalne kulture (moda, reklama, televizija), što je Daglase Krimpa navelo da već 1983. u eseju pod indikativnim naslovom „Aproprirajući apropijaciju“ konstatuje kako se apropijacija proširila i na druge aspekte kulture, „od najciničnije sračunatih produkata mode i industrije zabave do najpredanijih kritičkih aktivnosti umetnika“.²² Doista, teško je reći koje područje umetničke i kulturne proizvodnje već u to vreme ne obeležava makar neki oblik prisvajanja ili ponavljanja, bilo da se radi o eklektičnoj postmodernoj arhitekturi, trendovima retro-mode, sempladeliji hip-hopa, ekspanziji filmova nostalgije u Holivudu, kolažnoj estetici muzičkog video-klipa itd. Krimp zato zaključuje kako široko i utilitarno korišćenje ovog „operativnog načina“ u

²¹ Rex Butler, „Introduction“, *What is Appropriation*, str. 37.

²² Douglas Crimp, „Appropriating Appropriation“, str. 127.

svim aspektima kulture dovodi do toga da on postaje „politički neoperativan“ zato što ne može da artikuliše specifičnu refleksiju te kulture, pa stoga i u umetnosti, povratno, donosi prevagu „ornamentalnih“ i „pompjerskih“ modusa prisvajanja u odnosu na one „radikalne“ koje nalazi kod Šeri Livajn, Ričarda Prinsa, Barbare Kruger i srodnih umetnika.²³ Očigledno je da američki kritičar, iz pozicije promotera ikonoklastičke apropijacije, ovde misli na ispoljavanje ikonofilskih i banalnih (neokonzervativnih, reći će Foster) modusa apropijacije kao simptoma normalizacije, diversifikacije, spektakularizacije i reifikacije apropijacije kao konstruktivnog postupka i estetskog efekta lišenog kritičke distance. Tim povodom Batler zapaža kako apropijacija prestaje da bude ono što umetnici kontrolišu i postaje ono što umetnika stavlja pod kontrolu, neka vrsta klišea: ona više nije predmet ili tema u okviru umetnosti, već ono čiji je predmet sama umetnost.²⁴ Krajem osamdesetih, konstatuje američki kritičar Džon Velčman, apropijacija je – uz podršku poststrukturalističke, postkolonijalne i postmodernističke teorije (koje su, opet, međusobno vodile konfliktni dijalog) – postala prvi „kvazi globalni jezik internacionalno dominantne umetnosti“ koji je kroz zidne radove, *mixed-media* projekte i instalacije davao osnovni ton izložbama i bijenalima ne samo u Evropi i Americi, već i u Istanbulu, Seulu, Karakasu i Sao Paulu.²⁵

Pojava „prikrivene“ apropijacije uzrokovana je, veli Batler, čorsokakom u koji je ona postmoderna dospela, što je dovelo do pretvaranja apropijacije od eksplicitne u implicitnu operativnu proceduru, od sekundarnog značaja u odnosu na nove i socijalno senzitivnije preokupacije i strategije umetničkog delovanja. Apropijacija, navodi Velčman, počinje da se prosto podrazumeva i postaje „skoro nevidljiva“ ili „pozadinska“ produkciona alatka, „kao da je predikat uzimanja postao samo materijal, poput boje, platna ili mermera“.²⁶ Velčman za umetnost poslednje dekade prošlog veka koristi termin „postaproprijacija“ (koji su skovali američki kustosi Triša Kolins i Ričard Milaco početkom devedesetih), a francuski kustos i teoretičar Nikolas Burio „postprodukcija“, dok neki drugi kritičari uopšteno govore o „povlačenju“ apropijacije, što su formulacije koje ukazuju na to da se umetnosti odigrao odmak od modela postmoderne apropijacije

²³ Isto.

²⁴ Isto, str. 40.

²⁵ John C. Welchman, *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, str. 33.

²⁶ Isto, str. 39

u kojima je nova generacija umetnika i kritičara prepoznala „još jednu tematsku akademsku kategoriju kroz koju muzej organizuje svoje objekte“ (D. Krimp). Kolins i Milaco tim povodom objašnjavaju kako su izložbama posvećenim postaproprijacijskoj umetnosti želeli da „odagnaju čini sa umetnosti upućene na teoriju slike“ i pokažu nove orijentacije koje odlikuje „povratak telesnoj formi, umerenoj ekspresiji, rekonceptualizovanoj vrednosti, restauraciji originalnosti“, odnosno svemu onome odbačenom od strane „determinizma apropijacije i njenog kulturnog autoriteta“.²⁷ Uverenje da je istorijski momentum eksplicitne apropijacije kao kritičke i samorefleksivne aktivnosti neumitno prošao nije samo povezano sa njenim promiskuitetnim iscrpljivanjem u „semijurgiji znakova“ (S. Lotringer) i „transavangardnoj maskaradi citatološkog obilja“ (D. Kuspit), već i sa generalnim bankrotom postmoderne estetske paradigme i pretvaranjem prononsiranog „kraja istorije“ – kojim je markiran postmoderni *Zeitgeist* – u tihi i besplodni mehanizam svoje kontinuirane egzistencije. Drugo, pojava digitalnih reproduktivnih tehnologija i Interneta, učinila je pristup i prisvajanje predpostojćih kulturnih tvorevina u toj meri široko dostupnim, jednostavnim i masovnim, da se apropijacija – prekrštena u semplovanje – počela sama po sebi nametati kao naturalna produkciona alatka digitalno zasnovane kulture u rasponu od kućnih desktop producenata, preko vizuelnih umetnika, muzičara i dizajnera, pa sve do filmske i medijske industrije. Danas, u eri intenzivnog intersemiotičkog, interumetničkog i interkulturnog saobraćaja, koji se podjednako odvija duž mreža sistema umetnosti i informaciono-komunikacionih magistrala, umetnici intencionalno prisvajaju više nego ikada ranije u povesti, pri čemu je to prisvajanje u toj meri normalizovano (odlikuje ga „uklanjanje znakova navoda“, kaže ruski filozof Mihail Epštajn) da predistorija ovih praksi postepeno tone u zaborav. Bez obzira na to da li savremeni umetnik apropijaciju koristi aktivistički ili čisto estetski, u starim ili novim medijima, on polazi, kaže Burio, od „intuitivne ideje kulture kao kutije za alat“ i pretpostavke da umetnost nema ni poreklo ni metafizičku destinaciju i da delo koje izlaže nije kreacija već instanca postprodukcije.²⁸ I drugi teoretičari koji su raspravljali ovaj okret od eksplicitne ka implicitnoj apropijaciji uglavnom se slažu u tome da je

²⁷ Tricia Collins and Richard Milazzo, *Hyperframes: A Post-Appropriation Discourse*, str. 102-103.

²⁸ Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, str. 160.

prikrivanje aproprijacije posledica potrebe da se originalnost – koja sada uključuje i prisvajanje kao distinktivnu proceduru – reinstalira kao odlika osobenosti i prepoznatljivosti izraza umetničkog subjekta. U uslovima „decentralizovanog, demetropolizovanog, multikulturalnog i globalnog sveta umetnosti“, kao faktički jedini primenljivi kriterijum vrednovanja, navodi Ješa Denegri, „može da opstane merilo individualizacije i personalizacije umetnikovih izjava u uslovima sačuvanih postojećih i sve raširenijih novih izražajnih sredstava i tehničkih medija“.²⁹

Analogno umetničkoj praksi, razvođenje aproprijacije od багаža postmodernih debata pružilo je teoriji i istoriji umetnosti neopterećujući podstrek za ponovno razmatranje istorijske uloge aproprijacije koje se više neće kretati samo ustanovljenim linijama indeksiranih praksi aproprijacije već i onih koje su, iz ovih ili onih razloga, ostale van domašaja pažnje istraživača. Dejvid Evans – priređivač prve antologije tekstova u potpunosti posvećenoj aproprijaciji (*Aproprijacija*, 2009) – u predgovoru napominje da je pri izboru manje uzimao u obzir onu literaturu koja se odnosi na pojave koje se obično asociraju sa ovim fenomenom, a više onu koja ga razmatra iz perspektive savremenosti i koja treba da baci novo svetlo i na neke druge, nedovoljno diskutovane ili nezamećene, aspekte upotrebe aproprijacije u umetnosti od 1970-ih do danas.³⁰ U antologiji je, dakle, aproprijacionizam prvih šest decenija dvadesetog veka predstavljen samo u prvom odeljku pod naslovom „Prethodnici“, dok su ostalih sedam („Agitprop“, „Nasleđe situacionizma“, „Postkomunizam“, „Feministička kritika“, „Postprodukcija“, itd.) posvećeni „kategorijama“ aproprijacije koje, naglašava Evans, mogu „biti korisne ali ne i neprikoslovene“, pa je „čitalac pozvan da identifikuje njihova preklapanja“.³¹ Evansov zbornik namenjen je stručnoj čitalačkoj publici za koju se unapred pretpostavlja da je upoznata sa ključnim umetničkim pojavama, temama i tekstovima i stoga manje obaveštenom čitaocu ne pruža dovoljno informacija na osnovu kojih bi stekao celovitiji uvid u svu problemsku kompleksnost, poetički diverzitet, individualne strategije, istorijske događaje i tehnike ospoljavanja aproprijacije. S druge strane, Burio (*Postprodukcija. Kultura kao scenario: kako umetnost reprogramira svet*, 2000) i Velčman (*Umetnost posle aproprijacije. Eseji o umetnosti 1990-ih*, 2001) u svojim

²⁹ Ješa Denegri, „Pitanje originalnosti: ideal modernizma, sumnja postmodernizma“, str. 148.

³⁰ David Evans, isto, str. 12-23.

³¹ Isto, str. 16.

knjigama takođe prave sumarne istorijske rekapitulacije, ali se, za razliku od Evansa, usredsređuju na teoretizaciju ospoljavanja aproprijacije u umetnosti i njenom kulturnom okruženju od 1990-ih naovamo. Paradoks recentnih studija (među koje ubrajamo i one Izabel Grau, Borisa Grojsa) na ovu temu (ili oko nje) počiva na činjenici da se o umetnosti posle aproprijacije naširoko diskutuje a da sveobuhvatna istorija umetnosti aproprijacije nije još uvek napisana (to konstatuje i Burio), već se o njoj danas govori na osnovu mnoštva po časopisima, knjigama i katalozima rasejanih i više puta preštampanih tekstova koji se uglavnom bave bilo njenim generalnim ili specifičnim aspektima. Postoji više subtoposa aproprijacije koji se protežu od akademskih rasprava o kopiji, originalnosti, imitaciji i redimejdu, preko teorija fotografije i novih medija koje su izučavale vezu između tehnoloških promena i umetničke prakse i kulturnih studija opredeljenih interpretaciji aproprijacije medijskih klišeja i stereotipova, pa sve do rasprava o kopirajtu i kopileftu vođenih u poslednjih desetak godina. Međutim, u korpusu literature o aproprijaciji teško je pronaći bibliografsku jedinicu koja bi predstavljala primarnu referencijalnu literaturu (na stranu one koje se tiču isključivo postmodernog aproprijacionizma, poput Njumanovog „Leksikona“ i antologija tekstova Fosterera, Ovensa, Bjuhloha i Krimpa) na osnovu koje se može steći osnovni uvid u sva problemska područja i istorijski razvoj umetničke aproprijacije. Razloge tome treba, po svemu sudeći, tražiti u činjenici da se aproprijacija smatra umetničkim fenomenom koji je primarno identifikovan sa postmodernizmom čiji su teorijski postulati, kako smo već podvukli, revidirani ili čak osporeni, a potom napušteni i arhivirani u akademske silabuse, ili su preštimovani u nove teorijske instrumente koji pogoduju analizi savremene postaproprijacijske umetničke situacije.

Cilj ove disertacije je da prazninu nenapisane ili fragmentarno konstruisane istorije aproprijacije popuni na taj način što će joj pristupiti koordiniranim odnosom između dijahronijske (istorijske) i sinhronijske (problemske) ose pozicioniranja i interpretacije ovog fenomena. Budući da je područje ispoljavanja aproprijacije u umetnosti dvadesetog veka praktično nepregledno, heterogeno i difuzno, jedini, reklo bi se, metodološki primeren način njegove interpretativne sistematizacije jeste uspostavljanje tematskih okvira koji tretiraju sva značajna staništa aproprijacije kao umetničke procedure, ali i kao teorijskog toposa. Svako od deset poglavlja predstavlja zasebnu tematsku celinu ili kapiju

kroz koju se stupa u specifično područje aproprijacije koje se tu raspravlja u okviru dužih ili kraćih odeljaka koji se, opet, u većem broju mogu čitati i kao autonomni eseji. O umetnosti prošlosti nemoguće je misliti, naveo je Erik Ferni, „a da joj se ne prida metaforički oblik kakvi su mapa ili put, ili slika slojeva u arheologiji, ili sekvence soba ili prostora u arhitekturi“.³² Struktura ovog teksta – koja se može definisati i kao neka vrsta mreže situacionih polja aproprijacije – mogla bi se metaforički uporediti sa muzejem koji čini mnoštvo izložbenih odaja posvećenih različitim autorima, školama i temama, pri čemu taj kompartmentalizovani poredak podrazumeva ponavljanja, mešanja i sučeljavanja tamo gde je to od važnosti za uočavanje i shvatanje pitanja porekla, srodnosti, promene i razvoja. Iako dijahronijska osa čini kostur teksta – od klasične i avangardne, preko neoavangardne i postmodernističke, pa sve do postaproprijacije – ona je ispresecana, isprekidana i digresirana sinhronijskim osama razmatranja pojedinih fenomena i problema, uključujući i međusobna preklapanja preko granica poglavlja čiju je nužnost shvatio i Dejvid Evans. Aproprijacija se, dakle, promatra iz multiple perspektive u njenim raznorodnim idejnim, jezičkim, žanrovskim, tematskim, tehničkim, medijskim, kulturnim, društvenim, političkim i drugim aspektima, bilo da su od opšteg značaja za razumevanje aproprijacije kao fenomena po sebi, bilo da su neophodni za tumačenje individualnih instanci njenog ispoljavanja.

Umetnicima koje svrstavamo u red ključnih ili prelomnih figura umetnosti aproprijacije posvećeni su posebni odeljci (Dišan, Pikaso, Vorhol, Raušenberg), dok se neki drugi, takođe distinktivni aproprijacionisti, razmatraju u okviru odeljaka o grupnim tendencijama kojima pripadaju (npr. Džon Hartfild i berlinska fotomontaža, Gi Debor i situacionizam, Dara Birnbaum i video nađenog snimka, Šeri Livajn i kopistički aproprijacionizam, itd). Dišanovom redimejdu – kao izvorniku i supremnom kontrolnom objektu diskursa aproprijacije – i njegovim reperkusijama posvećeno je, razumljivo, celo jedno poglavlje, ali kako koncept redimejda zadire i u područja tehničke reprodukcije, kopije, autorstva i umetničkog rada, on se takođe razmatra i iz drugačijeg ugla osvetljava u okvirima odgovarajućih odeljaka. Slično važi i za Endija Vorhola koji se i kao vizuelni umetnik („Dolazak simulakruma“) i kao režiser („Filmska aura“) pojavljuje u poglavlju o tehničkoj reprodukciji, ali takođe i u odeljcima o Dišanovom redimejdu, neoredimejdu,

³² Eric Fernie, „Glossary of Concepts“, *Art History and Its Methods*, str. 343.

autorstvu, kopiraju i još ponegde, dok se Pablo Pikaso, shodno fazama njegovog opusa, pojavljuje u trostrukoj ulozi baštinika klasične tradicije aproprijacije („Povratak redu“), koizumitelja kolaža sa Žoržom Brakom („Avangardna montaža“) i autora po mnogo čemu jedinstvenog projekta varijacija po starim majstorima („Pikturalni kanibalizam“). Robert Raušenberg je sa kombinovanim slikama specifična pojava koja se javlja na sredokraći avangardnog/neoavangardnog asemblaža, apstraktnog ekspresionizma i pop-arta, ali takođe i dobar povod da se na istom mestu („Alegorija i kombinovano slikarstvo“) raspravi i pojam alegorije kao retoričke figure koja počiva na aproprijaciji. Važno je istaći da smo uz novo čitanje već etabliranih umetničkih pozicija nastojali da se pozabavimo i onima koje su, uprkos pažnji koju po našem mišljenju objektivno zaslužuju, ostale izvan ili na marginama vidokruga istraživača i relevantne literature o aproprijaciji. To se pre svega odnosi na Gerharda Rihtera („Fotoslikarstvo“) koji je slikarsko prisvajanje fotografskog predloška doveo do verovatno najsofisticiranijih rezultata i Vilijama Barouza koji je svojom *cut-up* tehnikom podveo procedure avangardne vizuelno-tekstualne montaže razvijanju koncepta „viralne semiotike“. Posebno mesto u poglavlju o kopiji zauzimaju Goran Đorđević svojim anti-umetničkim projektima kopiranja („Protiv umetnosti“) i anonimni projekti kopiranja dela moderne umetnosti („Ni original, ni kopija“) koji započinju u Beogradu 1986. a potom se šire na internacionalnu scenu, izvodeći diskurs postmodernog kopističkog aproprijacionizma na novu teritoriju fikcionalizacije. Ova dva i nekoliko drugih projekata iz jugoslovenske umetnosti nisu uvedeni kako bi se fenomen aproprijacije „lokalizovao“, već zato što se radi o internacionalno relevantnim projektima – postkonceptualističke i postmodernističke provenijencije – koji se sinhrono pojavljuju početkom osamdesetih. Raša Todosijević je projektom *Zovem se Pablo Pikaso* (1981) proizveo specifičan oblik lakrdijaške parodije koja nosi vrednost antiaproprijacije („Krađa mita“), slovenačka grupa Irwin je retro-principom zasnovala jedinstven koncept govora umetnosti sadašnjosti o umetnosti prošlosti („Eklekticism i njegovo drugo“), dok je skandal izazvan plakatom za proslavu 25. maja (1987) dizajnerske grupe Novi kolektivizam istorijski usamljen slučaj politički delotvorne diverzivne aproprijacije („Plakatna afera“).

Umetničke grupe, pokreti i tendencije u kojima nalazimo dosledno ili povremeno (projektno orijentisano) pribegavanje procedurama aproprijacije od strane njihovih

protagonista (nadrealizam, neodada, novi realizam, Fluksus, situacionizam, pop-art, slikarstvo nove predstave, net-art haktivizam) razmatraju se u okviru jednog ili više odeljaka posvećenih onim temama koje, između ostalog, njihove poetike otvaraju ili im konveniraju. Dok se dadaizam, kubizam i konstruktivizam lociraju u generalnu priču o avangardnoj montaži kao ishodištu moderne umetnosti aproprijacije (uz redimejd), nadrealizam se razmatra i samostalno, s obzirom na to da je Bretonov pojam nađenog objekta uzet kao teorijska podloga za tumačenje distinktivne nadrealističke poetike kolaža i asemblaža. Neodada, novi realizam i Fluksus podjednako se raspravljaju u odeljku o neoredimejdu (imajući u vidu prevodilačke transformacije Dišanovog redimejda i nadrealističkog nađenog objekta), a posebno u odeljku „Od đubrišta do buvlje pijace” koji istražuje politike i forme prisvajanja (asemblaž, akumulacija, envajronment) đubreta i efemernih materijala, uključujući i *Arte poveru* i relaciju umetnost 1990-ih. Iako su bili deo grupacije novih realista, afišisti (Rejmon Ens, Žak Vilegle i drugi) su zaslužili poseban akcenat pošto su svojom politikom/tehnikom dekolaža aproprijaciju konstituisali kao jedinstven oblik ikonoklastičkog vandalizma. Situacionizam je kroz Gi Deborov koncept „diverzije” (*détournement*) zaslužan za radikalnu politizaciju avangardne montaže kao sredstva podriivanja robne ekonomije kulture spektakla i otuda odgovarajuće mesto nalazi u raspravi o plagijarizmu i pirateriji. Budući prvom umetničkom pojavom koja je produkciju umetnosti strateški dovela u vezu sa konzumacijom maskulturnih proizvoda, pop-art, pre svega američki, se najpre uvodi u odeljku o konzumerizmu („Robna skulptura i konzumerizam”), a potom se kao umetnost simulacije raspravlja preko najdoslednijih i reprezentativnih pop-apropriacionista – Vorhola i Roja Lihtenštajna („Dolazak simulakruma”). Postmodernističke prakse aproprijacije sagledavaju se kroz dva različita poglavlja: kopistički apropiacionizam „generacije 'Slika'“ u okviru poglavlja o umetničkoj upotrebi kopije kao kritičke slike („Originalna kopija“), dok se slikarstvo nove predstave i srodne citatološke pojave analiziraju kroz poglavlje „Umetnost o umetnosti“ i to u dva susledna odeljka, prvom koji ga obrađuje u opštem smislu („Kretanje po koži oživljenih jezika“), i drugom koji se usredsređuje na eklekticizam kao oblik multicitatnog prisvajanja. Baveći se korišćenjem ličnih i muzejskih kolekcija kao medija umetničkog iskaza (Marsel Broders, Majkl Ešer, Fred Vilson), odeljak „Redimejd u muzeju“ sugeriše kako u ovim strategijama valja

prepoznati ekstenziju operativnog prostora redimejda ili nađenog objekta (sistematsko sakupljanje objekata i rad *in situ* sa muzejskim zbirnama). Interpretacija „videa nađenog snimka“ – što je nova sintagma izvedena iz one dobro poznate „film nađenog snimka“ – izolovana je u istoimenom odeljku imajući u vidu specifičnosti video-tehnologije kao i orijentaciju ovog žanra video-umetnosti prema televiziji kao svom medijskom izvoru i provajderu sadržaja. U „Plagijatorima i piratima“ prevashodno se bavimo, preko situacionizma i anderground pokreta plagijarizma (iz 1980-ih), umetničkim strategijama i taktikama primenjenim u borbi za slobodu pristupa kulturnim sadržajima u digitalnom domenu (net-art haktivizam). Poslednje poglavlje razmatra tri distinktivna žanra postaproprijacijske umetnosti – ponovno izvođenje događaja, arhivska umetnost, sempladelija – nastojeći da ove procedure implicitne apropijacije objasni u kontekstu preokupacija savremene umetničke prakse i njenog kulturnog okruženja, kao i u odmaku od prethodećih postmodernističkih politika eksplicitne apropijacije.

Opšti pojmovi koji nastanjuju topos apropijacije – originalnost, imitacija, proizvodnja, autorstvo, autorsko pravo, aura, kopija, reprodukcija i sl. – razmatraju se, po istom principu kao i značajne umetničke pojave, u zasebnim poglavljima i odeljcima, ali podležu i specifičnim tumačenjima vezanim za konkretne umetničke poetike i strategije. Prvo poglavlje, „Klasična apropijacija“, ima za cilj da ukaže na to da je kroz koncept imitacije apropijacija (predstojeće umetnosti) stara koliko i sama umetnost, kao i da imitacija nastavlja da se, rasterećena bremena kanona, upražnjava i u dvadesetom veku, od umetnosti „povratka redu“ do postmodernističkog slikarstva. Rođenje moderne apropijacije vezujemo za pojavu „avangardne kategorije dela“ (sintagma koju je inaugurisao Peter Birger) čije se, po svet umetnosti revolucionarne, značajke analiziraju u istoimenom odeljku. Ovome treba dodati i analizu („Cut/paste“) promene karaktera umetničkog rada kao distinktivne kategorije ljudskog rada koju donose procedure avangardne apropijacije oličene u brikolerstvu montažera i „nematerijalnom radu“ Marsela Dišana. Disolucija organskog jedinstva tradicionalnog umetničkog dela (kao i njene semiotičke konsekvence), koju je izvela avangardna montaža, predmet su narednog odeljka „Ontologija raščlanjenosti“. Pitanje originalnosti ili autentičnosti je velika filozofska, estetička i istorijsko-umetnička tema o kojoj su napisane hiljade studija, ali ono se ovde („O originalnosti“) direktno razmatra u kontekstu istorijskih avangardi, a

posebno u odnosu na samozasnivanje stvaralačkog subjekta u avangardnom apropiacionizmu (redimejd i montaža). Pošto pojam originala stoji u korelaciji sa Valter Benjaminovim pojmovima aure, kopije i tehničke reprodukcije, on se logično vraća u raspravu u poglavlju o reprodukciji čiju polaznu teorijsku platformu čini seminalni Benjaminov esej „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“ (1936). Teza nemačkog teoretičara umetnosti i kulture o „rašćaravanju aure“ originala koje izvodi tehnička reprodukcija polazna je pretpostavka za teorijsko razmatranje njene primene u strategijama ne samo umetničke, već i istoričarsko-umetničke apropiacije, najsnažnije materijalizovane u projektu „imaginarnog muzeja“ Andre Malroa. Pitanje originala se po treći put poteže u „Svetu kopije“ gde se, opet nužno, kopija razmatra kao ultimativna negacija originala (drugostepena slika), polazeći od utemeljenja pojma kopije u Platonovoj metafizici i iz nje prenesenog značenja u svetu umetnosti. Politike decentralizacije, fikcionalizacije i negacije integralnog subjekta-autora – protumačene uz pomoć teoreme „smrti autora“ Fukoa i Barta i Burdijeove sociološke analize funkcionisanja polja umetnosti i književnosti – obrazlažu se kroz izabrane primere iz umetnosti 20. veka u „Autor-funkciji“, dok odeljak „Nomen est omen“ (lat. ime je znamen) raspravlja kritičke prakse koje preispituju odnos između autorstva, signature i apropiacije u političkoj ekonomiji polja umetnosti. Apropijacija kao „prestup“ zakona o autorskim pravima dolazi prvi put do izražaja 1960-ih, sa Vorholom, i stoga je analiza koncepta kopirajta, uključujući kratak istorijat i nekoliko indikativnih sporova vezanih za modalitete njegove „povrede“, predmet istoimenog odeljka.

Apropijacija nije samo specifikum vizuelnih već i svih drugih umetnosti – na koje se komparativno katkad pozivamo (književnost, muzika, arhitektura, film) – ali u ovoj studiji fokus pažnje usmeren je na vizuelnu umetnost u kojoj se, reklo bi se, apropijacija najkonstantnije, naraznovrsnije, najinventivnije i najplodotvornije ispoljavala, pre svega kao kritička umetnička praksa. Nesumnjivo je da termin apropijacija nosi značenje kišobran-odrednice za sve procedure i tehnike intencionalnog uvođenja predpostojjećih elemenata u neki diskurs koje pominjemo: imitacija, citat, pastiš, kolaž, redimejd, kopija, reprodukcija, simulacija, varijacija, kolekcioniranje, reciklaža, remiks, sempl itd. Ova terminološka procesija može katkad da proizvede konfuziju oko tipologije konkretnih oblika prisvajanja, ali ono što je još važnije, ona istovremeno omogućava da se, shodno

konstataciji Vere Dike iznetoj u knjizi *Reciklirana kultura u savremenoj umetnosti i filmu* (2003), izbegnu generalizacije i simplifikacije u diskusijama, pošto „različite prakse aproprijacije prelaze različite granice i istražuju raznovrsne oblike autorefleksivnosti“.³³ Kakvu god terminologiju koristili i metodologiju primenili u pristupu aproprijaciji, doći ćemo do zaključka da je u pitanju multipregnantna stvaralačka procedura koja je postavila, istražila, debatovala i zatvorila niz pitanja od fundamentalnog značaja za generalno razumevanje ontologije, epistemologije i aksiologije umetničkog dela. Naravno, pitanje u kojoj je meri aproprijacija promenila ustanovljene načine generisanja, posmatranja i diseminacije umetnosti ima više lica, ali činjenica da su mnoga od njih i dalje otvorena ili podložna diskusiji, daje nam za pravo da aproprijaciju i dalje smatramo aktivnim toposom istorije i teorije umetnosti. Misliti umetnost 20. veka – njene koncepte, izume, jezike, strategije i metode – izvan domena aproprijacionističke linije više nije moguće, što takođe implicira i konstataciju, koju ovom disertacijom argumentujemo, da bez aproprijacije nije moguće pojmiti niz značajnih i epohalnih događaja u umetnosti koji su obeležili prošli vek. S druge strane, treba posebno naglasiti i to da za razliku od izolovanja toposa aproprijacije početkom osamdesetih – iniciranog pojavom aproprijacijske umetnosti u Njujorku – koje je poslužilo reviziji nosećih postulata istorije umetnosti, povratak temi aproprijacije danas nema epohalan značaj uvođenja novog teorijskog objekta, odnosno novog samokritičkog jezika istorije umetnosti. Naprotiv, vratiti se aproprijaciji znači reinterpretirati, prevrednovati, korigovati, dopuniti i sistematizovati postojeći fond znanja o aproprijaciji, uključujući i багаž predpostojćih interpretacija i teoretizacija koji sobom nosi, a na koje se nužno pozivamo ili ih putem citata direktno apropriramo. Misliti aproprijaciju i njene „dijalektičke čudi“ (S. Lutiken) danas – sto godina nakon njene prve manifestacije (kubistički kolaž, 1912) – takođe znači uvesti u igru nove tačke gledišta, aktere i događaje, uspostaviti nove platforme istraživanja i nove obrasce mišljenja, znači redefinisati je i reaktuelizovati iz perspektive savremenosti.

³³ Vidi Claudia Kappenberg, „The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography“, str. 27-28.

I Klasična apropijacija

Imitacija i invencija

„Rafael je usvojio tako puno modela da je i sam posto modelom za sve buduće slikare, uvek imitirajući, a opet ne gubeći svoju originalnost“ zapisao je Džošua Rejnolds u *Sedam predavanja o umetnosti* (1769-1790) koja je u svojstvu predsednika držao studentima Kraljevske akademije u Londonu.³⁴ Ova izjava često se citira u raspravama koje se bave pojmom „imitacija“ u novovekovnoj estetici gde je on imao praktično isto značenje kao i današnji termin apropijacija, s tom razlikom što se podjednako odnosio na podržavanje prirode i ljudske prakse i na podržavanje dela velikih majstora prošlosti. Koncept podražavanja je, to znamo, počevši od Aristotela, predstavljao najdugovečniju estetsku doktrinu u povesti evropske umetnosti i, kako navodi poljski estetičar Vladislav Tatarčjevič, od 15. do 18. veka nije bilo termina češće upotrebljavanog i diskutovanog od *imitatio* i nije bilo opštije primenljivog principa.³⁵ No, dok se u antičkoj estetici podražavanje (grč. *mimesis*) odnosilo isključivo na reprezentacijsku funkciju umetnosti, sa renesansom se ono počelo odnositi i na podražavanje antičkih uzora ili, preciznije, na podražavanje načina na koji antička umetnost podražava prirodu, što je kulminiralo sa Mengsovom i Vinkelmanovom neoklasicističkom estetikom koja će antičku umetnost uzdići do apstraktne sheme, a njen ideal lepote ustoličiti kao apsolutnu normu. Rejnolds u predavanjima ne spominje antiku kao model već uopšteno govori o „velikim majstorima“, uveravajući studente da proučavanje prethodnika služi razvijanju ukusa, „oslobađanju duha, skraćivanju radnog procesa i pruža rezultat selekcije onoga što je veličanstveno ili lepo u prirodi koju su obavili ovi veliki umovi“, navodeći Homera, Mikelandela i Rafaela kao primer umetnika koji su ovladali „svim znanjem o umetnosti“ koje se moglo otkriti u delima prethodnika.³⁶ On polazi od uverenja, koje dele i njegovi savremenici poput Hogarta, da je u umetnosti prošlosti već utemeljen skup esencijalnih

³⁴ Sir Joshua Reynolds, „A Discourse. Delivered to the Students of the Royal Academy on the Distribution of the Prizes, December 10, 1774, by the President”, *Seven Discourses on Art*, np.

³⁵ Vladislav Tatarčjevič, *Istorija šest pojmova*, str. 266.

³⁶ Isto.

vrednosti ili pravila koje čine umetnost umetnošću, koja su vekovima unazad potvrđena kao „savršena“ i „nepogrešiva“ i koja se kao takva ne mogu menjati, već samo „originalnošću“ i „raznolikošću pronalaska“ obogaćivati. U tom smislu, dela prošlosti su za Rejnoldsa zajedničko dobro koje služi ličnom usavršavanju, pa su stoga kopiranje, imitiranje, pa čak i plagiranje samo načini dolaženja do individualnog stila koji može rezultirati servilnim i epigonskim ili slobodnim i inventivnim ponavljanjem uzora. U tom smislu, američki estetičar Karl R. Hausman, pozivajući se na Kantovo određenje kreativnosti iz *Kritike moći suđenja*, koristi sintagmu „kreativni ishod“ kako bi podvukao razliku između dela u kojem antecedentni uslovi i značenja nisu u potpunosti prepoznatljivi i dela koje odlikuje „partikularna novost“ koje je karakteristično za svaku individualnu produkciju u onoj meri u kojoj je ona različita odnosu na druge produkcije.³⁷ Ovde se valja podsetiti da novovekovna estetika imitaciji pridodaje pojam „invencija“ (lat. *inventio*) koji designira viši nivo kreativnog odstupanja: dok imitacija interpretira, invencija proizvodi, dok imitacija generiše istovetnost, invencija generiše drugost, dok imitacija traži kontinuitet, invencija traži novinu. Za Ervina Panovskog imitacija je konstanta (tradicija, konvencija, stil ili način mišljenja), dok je invencija promenljiva veličina koja se prepoznaje kao razdvajanje na pozadini kontinuiteta. Kao takva, invencija se pripisuje umeću najboljih umetnika i genija kadrih da obogate standardni repertoar mogućnosti novim rešenjima ili kombinacijama, pa čak i da „koriguju i samu prirodu“, kako je to formulisao Andre Felbijen, jedan od profesora francuske Akademije u 17. veku koja u to vreme neguje kult umetnosti antičkog Rima.³⁸ Ono na čemu Rejnolds posebno insistira da bi opisao inventivnost jeste umeće odabira „najboljih“ uzora, odnosno kombinovanja i harmonizovanja najboljih rešenja iz kataloga pretpostojećih formi, dok imitiranje samo jednog modela produkuje sledbenike (ili ono što istorijsko-umetnička nauka naziva „školama“) koji trajno ostaju u senci svojih uzora koji im se nameću kao neprevaziđena norma. Ako nijedna umetnička tvorevina ne nastaje u

³⁷ Carl R. Hausman, „Figurative Language in Art History“, str. 102.

³⁸ Vidi Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, str. 120-121. Mitemu genija ponajviše dugujemo Kantu koji je tvrdio kako je genije urođena stvaralačka obdarenost pomoću koje „priroda propisuje umetnosti pravilo“. Genije – kao najviši stadij kreativnosti – ne uči (imitira) ni od prirode ni od drugih pošto ga odlikuje slobodna imitacija božije slobode stvaranja i predstavlja jedan momenat, kaže Kant, „koji je teško objasniti“. Tumačeći Kantovu estetiku Žak Derida zaključuje kako „pravi mimezis“ identifikuje ljudski sa božanskim aktom stvaranja, pri čemu se umetnička tvorevina iskazuje slobodnom od prinude svih hotimičnih pravila, „kao da je ta tvorevina neki proizvod same prirode“. Vidi Žak Derida, „Ekonomimezis“, str. 186-187.

izolaciji od umetničkih tvorevina koje joj prethode, onda se za Rejnoldsa i druge novovekovne estetičare inventivnost generalno ne zasniva na kreaciji *ex nihilo*, već na kreativnom ili imaginativnom ponavljanju onoga što zasluđuje da bude ponovljeno i preneseno iz prošlosti u sadašnjost kao trajna i nadistorijska vrednost. Savremenik engleskog slikara Šarl Bato je u sličnom duhu tvrdio da je kreacija *ex nihilo* logički nemoguća ne samo zato što je ono isključiva privilegija Boga-tvorca, već i zato što se i društvo i umetnost razvijaju u kontinuitetu sa onime što je unapred dato: „Izmišljati u umetnostima ne znači dati život predmetu već, prepoznati gde i kako ...ljudi sa genijem koji se najviše muče, otkrivaju samo ono što je postojalo“.³⁹

To da iza svakog umetnika stoje drugi umetnici čije su ideje, znanje, pronalasci i tehnike na ovaj ili onaj način ugrađeni u njegovo delo notorna je činjenica koja, shvaćena u interpikturalnom ključu čitanja, ukazuje na to da je praktično svaki umetnik u povesti osvešteni ili neosvešteni aproprijacionista i da njegovo dela istovremeno govore i o nekim drugim delima koja su mu služila kao predložak ili interslika. „Individuum govori tuđim jezikom prije nego što pronade vlastiti jezik“, a „njegov način izražavanja ostaje uvijek samo varijanta jezika što ga je od drugih prisvojio“, navodi Arnold Hauzer razmatrajući Velflinov pojam individualnog stila.⁴⁰ Poredeći samoreprodukciju i razvoj umetnosti sa govornim jezikom, Hauzer konstatuje kako je svaki diskurs rezultat uzajamnog delovanja „nasleđenog idioma skupine i jezičkih tvorbi pojedinih individua“ bez koga bi se „zajedničko nasleđe“ iscrplo ili „pretvorilo u mrtvu masu“.⁴¹ Ali, pre Hauzera, u poznatom i na ovu temu često citiranom eseju „Tradiciona i individualni talenat“ (1922), T. S. Eliot je istakao da pojam tradicije – shvaćene kao korpus znanja i tvorevina koje su nam prethodne generacije ostavile u nasleđe – treba „pozitivno obeshrabriti“ u smislu da se ona ne može automatski naslediti već iziskuje „veliki trud“ koji kod velikih umetnika nosi istančan „istorijski smisao“ i za bezvremeno-univerzalno i za temporalno-partikularno.⁴² Eliotova konstatacija da moderni pesnik u sebi nosi dvojni osećaj pripadnosti kompletnoj evropskoj književnosti i pripadnosti svojoj generaciji, da istovremeno ponavlja tradiciju i inovira je, ukazuje na svu dinamiku i kompleksnost

³⁹ Cit. pr. Lari Šiner, *Otkrivanje umetnosti*, str. 138.

⁴⁰ Arnold Hauzer, *Filozofija povijesti umjetnosti*, str. 167.

⁴¹ Isto, str. 167-168.

⁴² T. S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent“, np.

odnosa između onoga „već rečenog“ (Fuko) i onoga „nikad rečenog“ na koje umetnik polaže ekskluzivno pravo. Shodno tome, umetnik u formiranju najpre se suočava sa master diskursom ili kanonom koji organizuje polje onoga što je generalno ustanovljeno kao pravilo umetničke proizvodnje, kao njen nominalistički okvir koji, kako navodi Viktor Burgin, služi kao neka vrsta „zlatnog standarda u odnosu na koji se odmeravaju vrednosti novih estetskih tokova“.⁴³ Sistem umetnosti je preko kanona uvek postavljao granice permisivnosti umetničke kreacije, nametao mehanizme kontrole produkcije diskursa i ustanovljavao signifikantnu tradiciju koju treba poštovati, što znači da je načelo imitacije, kako god shvaćeno u svojim istorijskim menama, predstavljalo bazični uređaj integracije novopridošlica u svet umetnosti. U tom smislu, inovacija ili ostvarenje prethodno „nerealizovanih formalnih mogućnosti“ (G. Zimel) odvija se unutar postojećeg nominalističkog okvira kojeg možda proširuje ili labavi, ali ga ne osporava u njegovoj suštini, jer u suprotnom – o tome svedoči primer Kurbea – podleže institucionalnoj ekskomunikaciji i dovodi u pitanje sam estetski status tvorevine. Drugim rečima, prisvajanje nečega starog je *conditio sine qua non* pravljenja nečeg novog koje može čak imati vrednost odbacivanja dominantnog master-diskursa u korist izgradnje nekog alternativnog (npr. zamena neoklasicističkog koncepta imitacije antike konceptom intuicije/inspiracije u romantizmu), ali koje u krajnjoj instanci neće moći da izbegne neminovnost ponavljanja nekog konkretnog modela, oslanjanja na određenu školu ili tradiciju. Na primer, u Francuskoj je u 17. veku vođena poznata rasprava „starih“ i „modernih“ (*querelle des anciens et des modernes*) koja se ticala izbora stila koji valja slediti: prve su činile pristalice Pusena koje su se zalagale za nenarušivost pravila umetnosti ustanovljenih u antici i primat crteža, dok su drugi bili apologete kolorističkih inovacija Venecijanaca i Rubensa i davali prednost slobodnijem koloritu i formalnim rešenjima. Svako novo oblikovanje realizuje se, dakle, i kao *posvajanje* nekih tipova ili artikulacija iz predpostojće umetnosti, odnosno kao preslojavanje, mešanje, sintetizovanje ili tubivstvovanje onoga što Fuko naziva starim ili „pasivnim“ i novim ili „aktivnim“ jedinicama iskaza. Tim povodom, Georg Zimel navodi kako se svaki dobar umetnik kao istorijski uslovljeno biće ne „zadržava na ponavljanju nego stvara novo“, pri

⁴³ Victor Burgin, „The End of Art Theory“, str. 159.

čemu su mu „potrebni postojeći materijali, postojeće antecedencije u kojima ili na temelju kojih on ostvaruje novi oblik“. ⁴⁴

Istorijsko-umetnička nauka – sve do revizionizma nove istorije umetnosti sedamdesetih godina prošlog veka – pridržavala se bazičnih kriterijuma originalnosti, inventivnosti i genijalnosti ustanovljenih u 18. veku, a da je pojmu imitacije pripisivala manje ili više pežorativno značenje tvorevine u kojoj udeo stranih/prisvojenih elemenata odnosi prevagu nad udelom onih vlastitih/stvorenih. Prema takvom kriterijumu, da bi delo bilo potpuno originalno i jedinstveno, ono prisvojeno mora ubedljivim unutrašnjim razlogom biti opravdano, odnosno na odgovarajući način utkano u strukturu dela tako da ne predstavlja primarni već sekundarni činilac koji neće biti od odlučujućeg značaja za razvoj individualnog stila i identitet dela. Na primer, Hauzer piše kako je Rubens jedna od pretpostavki umetnosti Delakroa, ali Delakroa počinje ne samo izvan granica umetnosti flamanskog majstora, već isto tako „ponovo raspleće rubensovsku sintezu, rastvara je u njezine elemente koje primjenjuje u skladu sa svojim ciljevima“ i svojim pogledom na svet. ⁴⁵ Dobro je poznato da je Delakroa odavao počast Rubensu i Ticijanu kao majstorima koji su „duh antike“ odražavali vernije od neoklasicističke „imitacije spoljašnjih formi“, kao što je isto tako smatrao da se antički svet može rekreirati samo kroz filter modernog (bodlerovskog) senzibiliteta. ⁴⁶ Pojmu stilske imitacije u domenu slikarskog jezika odgovara pojam ikonografskog citata u domenu sadržaja (mada se često radi o kombinaciji) i gde je individualna upotreba vizuelnih motiva vezana za obradu opštih tema iz antičke mitologije, hrišćanstva, istorije i književnosti, ali i oslanjanja na žanrovske konvencije prikazivanja (portret, mrtva priroda i sl.). Tim povodom Majkl Podro navodi Rembrantovo *Skidanje sa krsta* (1633) kao primer adaptivnog citiranja: holandski majstor je preuzeo elemente iz Rubensovog *Skidanja sa krsta* (1614) naslikanog za oltar katoličke katedrale i modifikovao ih u kompoziciju koja je odgovarala njegovom protestanskom okruženju, pri čemu je, kroz figuru mrtvog Hrista, istovremeno preuzeo Mikelandelovu firentinsku *Pietu* koju je Rubens koristio kao predložak na osnovu grafičke reprodukcije. ⁴⁷ Kao što je Delakroa posredstvom Rubensa prisvajao

⁴⁴ Georg Zimmel, *Rembrant. Ogled iz filozofije umetnosti*, str. 235.

⁴⁵ Isto, str. 164.

⁴⁶ Vidi Hugh Honour, *Romanticism*, str. 212.-214.

⁴⁷ Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, str. 131.

kolorit i kompoziciju venecijanskih majstora (Veroneze, Tician, Tintoreto), tako se i kod Rembranta ne radi samo o neposrednom citiranju, već i o produžavanju deduktivnog lanca ponavljanja koji povezuje četiri umetnika (ne zaboravimo nepoznatog autora gravire), dva periodična stila (visoku renesansu i barok) i dve regionalne škole (flamansku i holandsku). Razloge Rembrantovog izbora mogli bi nabolje da objasnimo uz pomoć teze Abi Varburga koji je, proučavajući renesansno slikarstvo, uvideo da ono što je nazvao „pozajmicama“ iz antičke skulpture nije plod slučajnosti, već svesnog traganja za nekim naročito izražajnim slikama (pokreta, gesta) koje je imenovao „formulama patosa“ (*Pathosformel*). Povest umetnosti obiluje ovakvim i sličnim primerima koji neposredno ilustruju Bartovu tezu o tekstu kao „tkivu kvotacija izvedenih iz brojnih centara kulture“ i „autoru“ kao instanci pisanja koja objedinjuje sve uzročne faktore – individualne i nadindividualne – koji su doprineli kreaciji dela. U duhu kritike akademske istorije umetnosti, Norman Brajson i Mike Bal navode kako ikonografska analiza često izbegava izjave o značenju prisvojenih motiva, dok koncept intertekstualnosti polazi od toga da prisvojiti motiv nije *a priori* isto što i pozajmiti značenje: umetnik ne samo da prisvaja značenje, već i nužno mora da se „izbori sa njim, da ga odbaci ili preokrene, ironizira ili jednostavno, često nesvesno, da ga ubaci u novi tekst“.⁴⁸

Sintagmu „klasična apropijacija“ – koju ovde uvodimo naspram one „moderna apropijacija“ – ne treba pobrkati sa pojmom klasicizma koji se u istoriji umetnosti definiše kao pristup umetnosti zasnovan na imitaciji antike i pretpostavci skupa pripisanih joj ih vrednosti. Naprotiv, ona ovde dobija šire značenje kišobran odrednice namenjene opisivanju intrapikturalnog saobraćaja umetnosti konkretizovanog u individualnim praksama imitiranja, citiranja i variranja koji podrazumevaju aktivno posmatranje, analizu, selekciju i transpoziciju likovnih elemenata poreklom iz nekog drugog umetničkog dela, škole ili tradicije – postojećih antedecendencija. Tim povodom Velflin je napisao: „U povijesti likovne umjetnosti je djelovanje slike na sliku kao faktor stila mnogo važnije nego ono što neposredno proizilazi iz promatranja prirode... Ali ono što je preuzeo kao pojam prikazivanja i način kojim taj pojam u njemu dalje djeluje, znači

⁴⁸ Norman Brajson i Mike Bal, „Semiologija i istorija umetnosti (II deo)“, str. 157-158.

više nego sve ostalo što preuzima iz neposrednog posmatranja“.⁴⁹ Iako je Velflinova formulacija „delovanje slike na sliku“ metafora pojma „uticaj“, ono što je važno u ovoj konstataciji jeste sugestija da je umetnost institucija koja se razvija i menja prevashodno u skladu sa sopstvenim zakonitostima, dok je individualni stil jednokratn „događaj“ unutar tih procesa koji u sebi nosi odlike prethodnih i budućih institucija. Ako umetnost, zapaža Pjer Burdije, referiše na vlastitu istoriju, ona se mora percipirati istorijski, što znači da se ona ne treba samo posmatrati u odnosu na spoljašnji referent – reprezentovanu ili željenu realnost – već na ceo univerzum prošlih i sadašnjih umetničkih dela.⁵⁰ Sintagmu „klasična apropijacija“ stoga koristimo u skladu sa u uvodnom poglavlju obrazloženom potrebom zamene termina „uticaj“ terminom „aproprijacija“ u diskursu istorije umetnosti, dok, sa druge strane, njome označavamo modus prisvajanja koji se ustanovljava u antici i obeležava evropsku umetnost sve do pojave moderne apropijacije u krilu istorijskih avangardi. Njenim uvođenjem želimo da ukažemo na to da je apropijacija u ovoj ili onoj meri ugrađena u svaki akt stvaranja i da je ono što nazivamo modernom apropijacijom revolucionarni okret ili odstupanje u odnosu na vekovima temeljene i razvijane principe, standarde i oblike prisvajanja koji su počivali na poštovanju, ponavljanju i elaboriranju obrazaca autoriteta.

Povratak redu

Pojava moderne apropijacije u krilu istorijskih avangardi nipošto ne znači da je ona klasična nestala, da su umetnici prestali da imitiraju i citiraju stare majstore, da je sistem umetničkog obrazovanja prestao da kanonski oblikuje buduće umetnike i da je umetnost odustala od „razgovora sa samom sobom“ (H. Blum), već da je klasična apropijacija, zahvaljujući sazrevanju moderne svesti o nedostatnosti istorijskih paradigmi i master-diskursa za pozicioniranje umetničkog subjekta u savremenosti, dobila posve drugačiji smisao. Za Ernsta Gombriha, ova promena započinje u 19. veku kada se, kako navodi, pojavila šačica umetnika koji su imali dovoljno hrabrosti i upornosti da razmišljaju svojom glavom, da se bez bojazni upuste u preispitivanje konvencija i načine kritički

⁴⁹ Cit. pr. Hauzer, isto, str. 155.

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, str. 3.

korak u odnosu na kanon, i tako stvore nove mogućnosti za svoju umetnost.⁵¹ Dok britanski istoričar umetnosti ima na umu Kurbea, Manea i Rodena, njegov italijanski kolega Đulio Karlo Argan smatra kako je Sezan – kopirajući dela starih majstora u Luvru u cilju provere vlastitog slikarskog postupka – bio verovatno prvi moderni umetnik koji je „snažno osetio problem rekonstruisanja istorijskog razloga“ i stoga istoriju umetnosti mislio kao „otvoreni problem“ ili „skup problema“ koje treba rešiti pred „licem stvarnosti“ („ponoviti Pusena po prirodi, a impresionizam učiniti nečim trajnim kao što je umetnost u muzejima“, kaže Sezan).⁵² Klasična apropijacija ovim i sličnim stanovištima prestaje da se ispoljava kao konvencija kanonski utemeljenog izhođenja iz tradicije (ona se ne bira, već zatiče, glasi stara izreka), već kao individualni i volutaristički čin prekodiranja, reinterpretacije i rekontekstualizacije istorijskih modela. Za modernog umetnika nasleđe prošlosti više nije obavezujuće štivo umetničkog usavršavanja i polazna osnova razvoja individualnog stila, već otvoreni tekst iz koga se može bezuslovno preuzimati shodno subjektivnom ukusu i nahođenju, što znači da za razliku od starih majstora, moderni umetnici depou istorije umetnosti pristupaju sa otvorenom „dijaloškom imaginacijom“ (M. Bahtin) i intencijom nesputanog izbora. Za Matisa, nalik Sezanu, „dobra tradicija“ nije Luvr kao takav, već način korišćenja njegovih resursa, pa stoga ni održavanje tradicije „živom“ nije puka „imitacija“ kakvom se, kako ističe, bave „umetnici-grobari“, već razvijanje svesti o vlastitoj istorijskoj situaciji.⁵³ Moderni slikari, dakle, i dalje koriste muzej kao resurs nasleđa prošlosti, pri čemu pojam invencije dobija značaj potpuno slobodne i nekanonske apropijacije koja nosi kvalitet revizije nasleđenih estetskih načela, što je britanskog kritičara Edrijena Stouksa i navelo da modernu umetnost duhovito nazove „slengom“ umetnosti uopšte, imajući u vidu način na koji se sleng odnosi prema kolokvijalnom jeziku. I Klement Grinberg u zaključku seminalnog eseja „Modernističko slikarstvo“ insistira na tome da modernizam nipošto ne donosi totalni raskid sa prošlošću već, naprotiv, obnavlja i inovira njene najviše estetske standarde: „Modernistička umetnost razvija se iz prošlosti bez jaza ili prekida i gde god završila ona nikada neće prestati da bude razumnom u pogledu kontinuiteta umetnosti“.⁵⁴

⁵¹ Vidi Anthony Julius, *Transgressions. The Offences of Art*, str. 43.

⁵² Giulio Carlo Argan, „Umetnost i istorija“, str. 6.

⁵³ Vidi Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, str. 6.

⁵⁴ Clement Greenberg, „Modernist Painting“, str. 759.

I ne samo to, Grinberg tvrdi da je modernizam doprineo oživljavanju reputacije starih majstora poput Učela i El Greka, ali na osnovama nove optike i novih kriterijuma vrednovanja (naglašavanje pikturnalnog plana slike nasuprot *trompe l'oeil* iluzionizma), različitim od onih iz prošlosti.⁵⁵ Ono o čemu Grinberg govori ne tiče se imitacije i citiranja konkretnih dela, već insistiranja na bazičnim konstitutivnim elementima i medijumskoj specifičnosti slikarstva, poput Mondrijana za koga tvrdi da je koloritom i podređenošću okviru „tradicionalniji“ umetnik od kasnog Monea. Grinbergov kolega, Harold Rozenberg, otišao je i korak dalje kada je, promišljajući odnos modernizma prema tradiciji, primetio kako razumevanje novine u umetnosti iziskuje kontekst umetnosti prošlosti, jer da nije tako, mi bismo u slikarstvu Mondrijana i Barneta Njumena videli samo pruge.

O nasleđu klasične apropijacije u onoj modernizmu nije moguće raspravljati bez pozivanja na Pikasa čiji se kompletan opus, bez pandana u modernoj umetnosti, iskazuje kao prisvajačka ekspozicija subjektivnog panteona velikih majstora istorije slikarstva (El Greko, Pusen, Engr, Goja, David, Rembrant, Delakroa, Velaskez) i imaginarnog muzeja arhajskih kultura Mediterana i umetnosti Afrike. Ako bismo primenili Rejnoldsove kriterijume videli bismo da on koristi stilsku imitaciju (izdužena elgrekova figura u „plavom periodu“ ili engrovska linija u neoklasicističkom) i primitivističke citate (afričke maske u *Gospođicama iz Avinjona*) kako bi osvojio univerzalne i nadistorijske, estetske i simboličke, vrednosti umetnosti koje se, po njegovom dubokom uverenju, između s onu stranu dihotomije klasično-moderno. „Za mene ne postoji ni prošlost ni budućnost umetnosti. Ako jedno umetničko delo ne živi u sadašnjosti – ono ne živi. Egipatska, grčka umetnost, umetnost jučerašnjih velikih slikara, nije umetnost prošlosti. To je umetnost sadašnjosti... Sva prošlost deluje u meni“, izjavljuje Pikaso.⁵⁶ Klasicističkim zaokretom Pikaso se deklarirao kao prvi moderni umetnik koji je decentno odbacio avangardni diktum autentičnosti i novine po svaku cenu u korist shvatanja da moderni umetnički identitet ne mora biti građen u opoziciji prema tradiciji već i u konstruktivnom dijalogu sa njom i da, kako zapaža Peter Birger, „slika može biti uistinu moderna“ iako je „njena modernost skrivena iza privida klasicističkih formi“.⁵⁷ Birgerovo shvatanje deli i

⁵⁵ Isto, str. 760.

⁵⁶ Cit. pr. Dragoš Kalajić, „Picasso u svetlu epohe“, str. 21.

⁵⁷ Peter Bürger, „Neoklasicizam i moderna. Picassova 'Olga u naslonjači'“, str. 187.

Rozalin Kraus koja, komentarišući onovremene optužbe avangardnih saboraca za konformizam i pastišerstvo (i odbacujući posredno Grinbergovu skepsu prema Pikasovom postkubističkom opusu), odgovara protivargumentom: ako je Pikaso prethodno na sliku aplicirao isečke iz novina, kanape i poštanske marke, zašto ne bi mogao da ovu proceduru „konceptualno proširi“ prisvajanjem stilova starih majstora i imitacijom drugih medija (skulpture, vitraža, tapiserije).⁵⁸ Stoga Krausova namesto termina „pastiš“, predlaže termin „pristup“ kako bi objasnila Pikasov povratak klasičnoj apropijaciji koja je, kao i ona kolažna, takođe zasnovana na inverziji vrednosti, ali ne više u odnosu na tradiciju, već na aktuelno poimanje modernog umetničkog dela. Oponašanje predpostojeće umetnosti ovde nije posledica prirodnog i kontinuiranog procesa samorazvoja umetnosti, već postavangardni incident koji ne stoji samo u službi Pikasove inicitivne opsesije odmeravanja vlastitog umeća sa umetnošću prošlosti, već i svesti o tome da su za samoutemeljenje modernog umetničkog subjekta sve produkcione



1. Pablo Pikaso, *Olga u naslonjači*, 1917.

opcije validne, kako one eksperimentalne, tako i one konvencionalne. Kao i Rafael, koga Reynolds uzima za primer umetnika koji zna da odabere „najbolje uzore za imitaciju“ (Mikelandelova kontura, Leonardov kolorit), Pikaso poseže za različitim kanonizovanim modelima, ali stilskom nečistoćom ili hibridnošću odstupa od ideala engleskog slikara koji je eklekticizam nastao spajanjem „suprotnih stvari“ (poput „holandske i italijanske škole“) smatrao neuspešnom imitacijom.⁵⁹ Pri tom, Pikasova hibridnost se ne ogleda samo na imanentnom planu njegovih klasicističkih i potonjih slika već i na hronološkom planu prelaska sa avangardne na klasičnu apropijaciju: engrovska *Olga u naslonjači* (1916) – kojom započinje neoklasicistički period (neko vreme on paraleleno nastavlja da slika i kubističkim stilom) – nastala je samo nekoliko godina nakon invencije kolaža, što znači da u kratkom vremenskom periodu on pravi pun luk od odbacivanja (*contra*) do prihvatanja (*pro*) normativnog dejstva tradicije na savremenost. Ideju da se

⁵⁸ Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, str. 120.

⁵⁹ Reynolds, isto, np.

tradicija (prema latinskom korenu znači i predanje i izdaju) i revolucija (korenita promena i ciklično ponavljanje) sadrže jedna u drugoj i temelje na sopstvenoj opoziciji nijedan drugi moderni umetnik nije u praksi tako snažno manifestovao kao Pikaso.

Posve je drugačiji slučaj sa Matisovom umetnošću dvadesetih godina (tzv. „period u Nici“) prošlog veka gde prepoznajemo reference na Mikelandela, Vermera, Engra i Renoara, ali koju odlikuje „dekorativni“ stil koji neposrednije od Pikasa konvenira posleratnom procvatu „industrije luksuza“ koja je stajala u službi konzervativnog državnog programa obnove klasičnih vrednosti francuske kulture.⁶⁰ Matisova konstatacija, izrečena još u fovističkom periodu („Beleške slikara“, 1908), plastična je ilustracija traganja za „višim idealom veličine i lepote“ koji će dekorativno slikarstvo uzdići do filozofije čiste pikturalnosti: „Ono o čemu sanjam je umetnost ravnoteže, čistote i spokojstva, lišena uznemirujućih i depresivnih tema... umetnost sa blagotvornim i smirujućim dejstvom na um, nešto kao dobra fotelja koja omogućava relaksaciju od fizičkog zamora“.⁶¹ Da ne govorimo o De Kiriku koji se u postmetafizičkom periodu (posle 1919.) paseistički okreće antici i renesansi kao modelima, zalaže za povratak tradicionalnom zanatskom umeću i ikonografiji i programski deklariše kao antimodernista i zagovornik estetike *Heimweh*-a. Kada izjavi kako je bilo teže oslikati Sikstinsku kapelu nego napraviti bilo koju modernu sliku, onda on zapravo iznosi argument da je tradicionalni sistem slikarstva nadmoćniji od onog modernog jer počiva na veštini i znanju koje je svesno odbačeno i zamenjeno onime što je nazivao „maloumnim naporom“ prkošenja osvedočenim vrednostima. Ako ostavimo po strani De Kirika, videćemo da je Pikasu i Matisu kao najistaknutijim eksponentima umetnosti „povratka redu“ (*retour à l'ordre*) – koja prema opšteprihvaćenom mišljenju predstavlja simptom generalne krize evropske kulture i aporije avangarde nakon Prvog svetskog rata – zajedničko to što su predmodernu umetnost od prethodno tabuisanog objekta interesa pretvorili u resurs regeneracije vlastitog slikarstva i daljeg istraživanja pikuralnog jezika započetog sa kubizmom i fovizmom. Ono što se u razdoblju „avangardne isključivosti“ razumevalo kao dolazak do autentičnog modernog stila manifestovanjem „estetske zamorenosti“ kroz pražnjenje od recidiva (evropske) tradicije, ovde se ispostavlja kao

⁶⁰ O tome više u Kenneth Silver, „Matisse's *Retour à l'ordre*“, str. 117-118.

⁶¹ Cit. pr. Henri Matisse, „Notes of a Painter“, str. 38.

proširenje pojma modernog stila slobodnim prevodom predmodernih stilova – „povratkom redu“ (onom pikturalnom) u odnosu na avangardu, ali ne i na tradiciju na koju se apstraktno poziva. Slično je i sa muzičkim neoklasicizmom, čiji najprominentniji eksponent Igor Stravinski svoje posezanje za nasleđem prošlosti opisuje kao „ponovno komponovanje“ vlastitim stilom: „Sve ono što me zanima, sve što volim, ja želim da načinim svojim (sada verovatno opisujem jedan redak oblik kleptomanije)“.⁶² Prisvajanje se i kod ruskog kompozitora ispoljava kao skokoviti „pogled u nazad“ u odnosu na neposrednu tradiciju i koje sa delima prošlosti ne postupa kao sa mestima porekla već mestima prenosa i rekodiranja. Sintagma „povratak redu“ – koju je uveo Žan Kokto kroz naslov istoimene knjige eseja iz 1926. – nesumnjivo je skovana u odnosu na paradigmu avangarde i ranog modernizma, ali ova umetnost, u svojim najboljim manifestacijama, ne obnavlja intencionalno neki stari estetski poredak (ona nipošto nije historicistička), već predstavlja momenat autorefleksije modernizma postavljajući implicitno sledeće pitanje: „Šta znači biti moderan?“.

„Moderno doba progresa i antimoderno doba 'tradicije' blizanci su koji se ne prepoznaju“, navodi francuski sociolog i antropolog Bruno Latur, jer „ideja o identičnom ponavljanju prošlosti i ona o radikalnom raskidu sa svom prošlošću dvije su simetrične posledice jednog te istog poimanja vremena“.⁶³ Matisov, Pikasov, Brakov, Grijev i Derenov *retour à l'ordre* u modernu umetnost uveo je kôd „nečiste modernosti“ koju sugeriše Latur ili „zaustavljene dijalektike“ prošlosti i sadašnjosti o kojoj je razmišljao Valter Benjamin uzimajući Kleovog *Andjela istorije* za njenu vizuelnu metaforu. Kada smo napomenuli da je klasična aproprijacija sa modernim slikarima dobila moderni smisao (nagovešten kod Delakroa i romantičara), onda smo zapravo želeli da kažemo kako je ona nastavila da se ispoljava u (prevashodno) slikarskoj praksi modernog aproprijacionizma, ali podvrgnuta novom skupu pravila, prethodno ustanovljenih avangardnim civilističkim i primitivističkim aproprijacionizmom i generalnim odbacivanjem klasičnih estetskih postulata i iz njih izvedenog pojma umetničkog dela. Nečista modernost – dugo vremena marginalizovana od strane master-narativa istorije moderne umetnosti kao reakcionarni eksces teleologije progresa – postaće referentnim

⁶² Cit. pr. Donald Mičel, *Jezik moderne muzike*, str. 97.

⁶³ Bruno Latour, *Nikada nismo bili moderni*, str. 77-78.

modelom postmodernističkog slikarstva nove predstave gde će stilska imitacija i istorijski citat ponovo postati plauzibilnim postupcima umetnosti. Ono što je bilo „drugo“ avangarde i progresivističkog modernizma koji anticipira budućnost umetnosti, postalo je modelom postmodernističke revizije imperativa novog koja programski, kako je primetio istoričar umetnosti Gotfrid Bem, „ne navaljuje na saznanje već na artistiku“, rehabilitujući niotkuda slikarske idiome manirizma, baroka, neoklasicizma, romantizma i drugih istorijskih stilova (uključujući i one modernističke). Ako su se na početku dvadesetog veka modernisti i avangardisti samodefinisali tako što su tvrdili da ne osećaju nostalgiju za prošlim vremenima, zapaža Svetlana Bojm, onda nam je postmodernizam svojim „promišljanjem nostalgije“ pomogao da redefinišemo kritički nastrojenu modernost, sa njenim ambivalentnim odnosom prema vremenu i njenim protivrečnostima u kulturi.⁶⁴ Pojam imitacije gubi pežorativne konotacije, a inovacija postaje pojmom ispražnjenim od modernog smisla i (ima više veze sa modom nego sa progresom), dok je sloboda razdvajanja prisvojenih oblika i motiva od njihovih originalnih funkcija u nečistom modernizmu dovedena do paroksizma neobuzde reciklaže istorijskih stilova lišene bilo kakve „retoričke ili patetične identifikacije“ (A. B. Oliva).

„Pozajmljivanje slika od vitalnog je značaja za obilato duhovno opštenje između umetnika i umetnosti“ i stoga „ima isto toliko nepredvidljive originalnosti u citiranju, imitiranju, transponovanju i reflektovanju kao i u invenciji“, zapisao je Lio Stajenberg u predgovoru zbornika tekstova *Umetnost o umetnosti* (1978) objavljenog u vreme kada se postmodernističko slikarstvo pomaljalo kao novi fenomen umetničke scene.⁶⁵ Ovaj iskaz američkog istoričara umetnosti mogao bi se aplicirati na klasičnu aproprijaciju uopšte, ali nakon iskustva modernog aproprijacionizma on dobija posve drugačiji smisao jer nagoveštava kumulativno i trendovsko okretanje umetnika stilovima prošlosti koje simbolički nosi i vrednost revizije nasleđa modernističke aproprijacije. Ono što bismo mogli uproščeno nazvati „konfliktom“ radikalno modernističke sklonosti ka invenciji i dominantno postmodernističke sklonosti nonvenciji nesporedno se manifestovalo u onim politikama prisvajanja koje su okretanje umetničkoj i kulturnoj tradiciji postavile kao fundamentalno estetsko, kulturološko i političko pitanje. Kako navodi Peter Sloterdijk,

⁶⁴ Svetlana Bojm, *Budućnost nostalgije*, str. 71.

⁶⁵ Cit. pr. Hillel Schwartz, *Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, str. 309.

raspravljajući odnos između modernističkog „ekskluzivizma“ i postmodernističkog „postekskluzivizma“, Adorno je bio prvi teoretičar modernizma koji je spoznao da mit o moderni ugrožava samog sebe tako što podvlači momenat diskontinuiteta i habitus prekida sa tradicijom: „Jednoga dana će načela modernizma bezuslovno doći u sukob s njim samim“.⁶⁶

⁶⁶ Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje. Ogljed iz estetike*, str. 20.

II Rođenje moderne aproprijacije

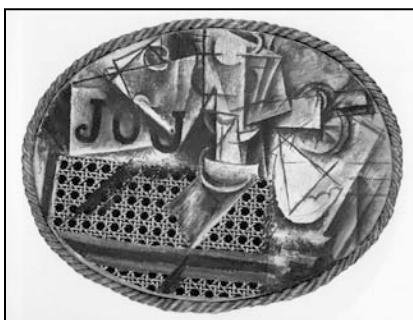
Avangardna kategorija dela

Sa pojavom moderne aproprijacije prvi put u povesti dolazi do prisvajanja neumetničkih predmeta i slika, odnosno do „razgovora“ umetnosti sa svakodnevnom materijalnom stvarnošću gde podražavanje i citiranje predpostojće umetnosti ustupa mesto direktnoj inkorporaciji utilitarnih i masmedijskih produkata. Neku vrstu „pripreme“ za dolazak konkretizma moderne aproprijacije nalazimo u doktrini realizma koji je odbacio metafizičke, psihološke i moralne vrednosti umetnosti u korist okretanja reprezentaciji činjenica svakodnevnog života, o čemu svedoči manifestna Kurbeova izjava: „Slikarstvo je suštinski *konkretna* umetnost i može se sastojati jedino od *realnih i postojećih stvari*. Ono je u potpunosti fizički jezik, reči od kojih se sastoje svi vidljivi objekti; objekat koji je *apstraktan*, nevidljiv, nepostojeći, nije u domenu slikarstva“.⁶⁷ S onu stranu Kurbeovog insistiranja na socijalnoj angažovanosti umetnosti, svi realisti dele stanovište da se „konkretne stvari“ ne nalaze se u istoriji, religiji i mitologiji, već u savremenosti svakodnevnog života koji umetnost treba da, poput fotografije, predstavi onakvim kakav jeste, u njegovoj „istinitosti“ i bez shematizacije, idealizacije i ulepšavanja koje su krasile prethodnu umetnost kada bi reprezentovala motive iz svakodnevnog života. Druga bitna spona realizma sa avangardom tiče se izjednačavanja fragmenata i konkretnih materijalnih fakata sa samom realnošću, što je Zolin junak Klod Lantije objasnio rekavši da mu je gomila šargarepa, neposredno opažena i „naivno naslikana“, draža od „pitoresknog medijevalizma romantičara“ i svih „večnih gotovina škole (*école*)“.⁶⁸ No, bodlerovsko „slikarstvo modernog života“, i pored okretanja faktografiji urbane svakodnevice i „niske“ (pučke) kulture, bilo je mimetičko, dok je avangarda dovela do šizme sa reprezentacijskom funkcijom umetnosti uranjajući u potpunosti u svet materijalnih fragmenata stvarnosti: sada su objekti „niskog porekla“ postali fizičkim činiocima umetničkog dela i granica koja je umetničko delo odvajala od njegovog okruženja postala je poroznom i protočnom. Avangardni aproprijacionizam je

⁶⁷ Cit. pr. Linda Nochlin, *Realism*, str. 23.

⁶⁸ Nochlin, str. 53.

Kurbeovu ideju konkretnosti slikarstva i Zolinu naturalističku maksimu da ekran umetnosti treba da bude „od krvi i mesa“ dovela do paroksizma, do momenta inkorporacije neumetničkog predmeta u njegovoj materijalnoj prvobitnosti kojom se on izvodi iz sveta ordinarnih stvari i preobražava u stvar umetnosti. „Slikari mozaika slikali su kamenim ili drvenim kockama. Izvesni italijanski slikar navodno je upotrebljavao fekalije. U vreme francuske revolucije neki su slikali krvlju. *Može se slikati bilo čime, lulama, poštanskim markama, razglednicama, kartama za igranje, komadićima voštanog platna, ogrlicama, papirima u boji, novinama...*“, ističe Gijom Apoliner objašnjavajući kako su nekadašnje dekorativne tehnike i izolovani bizarni eksperimenti u avangardama



2. Pablo Pikaso, *Mrtva priroda s isprepletenom trskom*, 1912.

uzdignuti do fundamentalnih strategijskih sredstava izgradnje nove umetničke paradigme.⁶⁹ Kada je Lantije izjavio kako će doći dan kada će „jedna originalna šargarepa biti pregnantna revolucijom“ on (odnosno Zola koji kroz njega progovara o umetnosti) nije mogao ni da nasluti u kojoj će meri banalne stvari doista postati „originalnim“ uzročnicima radikalnih promena u odnosu umetnosti i prema stvarnosti i prema vlastitoj ontologiji. Bez obzira na to da li predmeti vode poreklo iz sveta konzumerskih proizvoda (redimejd), otpadaka (kolaž) ili popularnih vizuelnih reprezentacija (fotomontaža), oni u delo ulaze kao artefakti moderne materijalne kulture koji se izvode iz relativno zatvorenog instrumentalnog konteksta, a samim tim i kulturno konstituisanog poretka stvari. Kako je Apoliner – prvi kritičar likovnog aproprijacionizma – zapisao povodom kolaža, tu stvari „otkrivaju svoju istinu“ koja postaje esencijalna za moderno umetničko delo i konstituciju modernog umetničkog subjekta vizavi sveta: „Ne biramo ono što je moderno, već ga prihvatamo“.⁷⁰

Aproprijacija neumetničke građe konstitutivni je princip „avangardne kategorije dela“ pod kojom Peter Birger podrazumeva montažu (kolaž, asamblaž, fotomontaža) i redimejd kao uređaje koji će do temelja razgraditi klasičnu kategoriju dela i njegove autoritarne attribute: autorstvo, originalnost, izražajnost, mimetizam, organsko jedinstvo, umetničke

⁶⁹ Cit. pr. Karel Tajge, *Vašar umetnosti*, str. 149.

⁷⁰ Cit. pr. Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, str. 9.

tehnike i materijale. Redimejd i montaža produkti su – bez obzira na programske različitosti i međusobne konfliktnosti avangardnih pokreta – generalne ideje o stvaranju novog tipa umetnosti bliskog modernoj civilizaciji i modernom senzibilitetu, a čije je izumevanje, kako naglašava teoretičarka književnosti Dubravka Oraić Tolić, povezano sa „mentalnom i semiotičkom revolucijom neviđenih razmera“ koja je „bila usmerena na svim planovima protiv primarnih načela evropskog mišljenja, umetničkog izražavanja i komunikacije”.⁷¹ Estetsko prevrednovanje umetnosti takođe je nosilo vrednost „optimalne projekcije budućnosti“ (A. Flaker) kao dinamičnog zbivanja ili „totalno rastuće nade“ (T. Cara) za koju se vezuju i funkcije etičkog i socijalnog prevrednovanja celog sistema životnih odnosa. Nijedan individualni avangardni čin, bio on nihilističan ili konstruktivan, ne shvata se kao svršen čin, kao „metafizički izdvojen i konačan“ već, kako navodi Marko Ristić, kao „posledica i uzrok nečega“ što će imati „izvesnih reperkusija na spoljnji svet koje će subjekt sutra na sebi osjetiti”.⁷² Vezu između političkih i estetskih avangardi najrečitije uspostavio je Maljevič kada je napisao kako su kubizam i futurizam bili umetnički oblici koji su najavili revoluciju političkog i ekonomskog života iz oktobra 1917. Naravno da nisu svi avangardni pokreti i umetnici delili ovu estetsko-političku paradigmu (pre svih Dišan i Pikaso), ali koncentracija na izolaciju predmeta iz njegovog funkcionalnog konteksta trebalo je da dovede do transformacije ne samo semiotičkog sistema umetnosti, već i svih drugih sistema označavanja, odnosno do napuštanja posrednih sistema u društvenoj komunikaciji. Svakodnevno, napisao je Moris Blanšo, odlikuje „odsustvo kvaliteta” koji definišu visoku kulturu, ono operiše otvorenim i neuhvatljivim formama ili strukturama koje poseduju „energetski kapacitet da podriju institucionalni i intelektualni autoritet”, ali ono je i mesto fundamentalnog ambigviteta gde možemo postati otuđeni ili se kreativno ostvariti.⁷³ Generalna ideja koja je stajala u pozadu avangardnih politika zasnivanja nove kategorije umetničkog dela bila je da životna i umetnička praksa uđu u međuigru, da umetnik uroni u svet umesto da ga posmatra sa distance, da se približi stvarima, da se prisvajanje i oblikovanje konfrontiraju, da umetnost postane oglednim poljem sveukupne društvene promene.

⁷¹ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, str. 158.

⁷² Cit. pr. Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, str. 30.

⁷³ Vidi Stephen Johnstone, „Introduction/Recent Art and the Everyday“, str. 15.

Klasično delo je fizički predmet koji na simboličkom planu jezika podražava izgled drugih fizičkih predmeta iz prirode ili kulture (uključujući i one zamišljene) ili, kako smo već utvrdili, način na koji ga prethodna umetnost podražava, dok avangardno delo ukida distancu reprezentacije i predmet neposredno pokazuje u njegovoj materijalnoj prvobitnosti kao građu dela (montaža) ili ga u potpunosti izjednačava sa umetničkim delom (redimejd). Ruski formalistički teoretičar Viktor Šklovski tim povodom podvlači razliku između postojećih „predmeta“ i umetničkih „stvari“ koje nastaju umetničkim postupkom „očuđavanja“ (*ostranenie*): „Da bi se predmet učinio činjenicom umjetnosti, valja ga izvući iz skupa činjenica života... Valja stvar izvući iz niza uobičajenih asocijacija u kojima se ona nalazi... Umjetnik je uvek začetnik ustanka stvari. Stvari se u pjesnika bune zbacujući sa sebe stara imena i primajući s novim imenom – nov izgled“.⁷⁴ Šklovski pod „očuđavanjem“, dakle, podrazumeva semantički pomak poetičkog premeštanja predmeta u drugi znakovni poredak kojim on stiče estetske odlike, postaje objektom jezičkih operacija umetnika koje prepoznavanje predmeta pretvara u viđenje stvari, odnosno u novu percepciju sveta. Sa avangardnom kategorijom dela odigrava se obrat zato što je tu predmet očuvan u svojoj materijalnoj prvobitnosti kao činjenica života direktno inkorporirana u strukturu umetničkog dela, čime se shvatanje umetničkog dela kao ekskluzivne, čulnom užitku i duhovnom saznanju namenjene „stvari među stvarima“ (J. Mukaržovski) radikalno dovodi u pitanje. Dekontekstualizujući predmet i dajući mu nova značenja umetnik obavlja „semantičku fisiju“ (K. Levi-Stros) koja ne menja samo značenje predmeta već i samog umetničkog dela kao reprezentacije prirode. Svaka umetnička reprezentacija predstavlja oblik simboličkog prisvajanja predmeta „na daljinu“ posredstvom individualnog stila (tako, na primer, govorimo o „Rubensovim ženama“ ili „Moneovoj ruanskoj katedrali“ iako su to *de facto* odrazi prirodnih modela, iščezlih ili još uvek postojećih), ali avangardno delo to čini „nasiljem“ doslovnog, alogičkog i nekodifikovanog prisvajanja, čime odnos umetnika prema stvarnosti, uprošćeno rečeno, prestaje da bude idealistički ili optički i postaje materijalistički ili taktilan. Konstatacija Valtera Benjamina da je dadaizam uveo „sirovost“ u umetnost – „salatu od reči“ u poeziju i „otpad“ u slikarstvo – može se primeniti na sve prakse avangardne apropijacije gde je umetničko delo poprimilo „taktilni kvalitet“ i prometnulo se „u središte

⁷⁴ Cit. pr. Hans Günther, „Stvar (vešč’“, str. 86.

skandala“.⁷⁵ Reprerentaciju sveta zamenila je aneksacija sveta, kaže tim povodom Andre Malro.

Ono što je Šklovski podrazumevao imajući u vidu transformativnu moć umetnosti (gornji citat je njegovog članka „Paralele o Tolstoju“), sa avangardnom apropiacijom se doslovno odigrava: „ustanak stvari“ nije samo posledica njihovog radikalnog semantičkog oduđenja, već i korisničke defunkcionalizacije koja u kranjem ishodu vodi „ustanku“ protiv same umetnosti kao autonomne stvaralačke discipline odvojene od svakodnevnne životne prakse. Drugim rečima, avangardno delo želi da ukine autonomiju sveta umetnosti u odnosu na svet svakodnevnne stvarnosti tako što predstavljačku funkciju umetnosti u odnosu na svet zamenjuje funkcijom pokazivanja sveta u umetnosti. Za Benjamina, avangardni umetnici bezobzirno su uništavali aure svojih kreacija tako što su ih „sredstvima produkovanja obeležavali kao nešto reprodukovano“, čime sugerise ukidanje reprerentacijske u korist prezentacijske funkcije umetnosti koja time prestaje da služi očuvanju lepog privida građanske estetike.⁷⁶ Teodor Adorno je, imajući u vidu montažu, u *Estetskoj teoriji* takođe izneo mišljenje da erozija aure ili de-estetizacija dolazi iznutra, promenama u samom načinu umetničke proizvodnje koja delove dela ostavlja samostalnim u odnosu na celinu i time narušava klasični princip organskog jedinstva umetničkog dela. Da bi umetničko delo prestalo da funkcioniše kao fetiš lepog i kao ekskluzivna stvar izdvojena iz sveta, neophodno je da svet brutalno penetrira u umetnost, da se ukine distanca optičkog od taktilnog i da se unutar umetničkog dela formira poredak ili stanje stvari koji će nalikovati poretku sveta. Pikasove tapete, konopci i novinski listovi, Dišanov točak bicikla, piosar i sušilica za flaše, Švitersovi otpaci, Rusolova mašinska buka, Dos Pasosovi novinski izveštaji, Mejerholdova cirkuska akrobatika, sve su to načini da se eksperimentalno proširi opseg umetničkog izraza i umetničko delo razbije kao samodovoljni i zatvoreni univerzum smisla otuđen od kolanja svakodnevnne egzistencije i socijalne zbilje. „Mi daleko više uživamo u kombinovanju u našim mislima buke tramvaja, automobilskih motora, vagona i razgalamljene mase, nego u ponovnom slušanju *Eroike* ili *Pastorale*“, kaže Luigi Rusolo.⁷⁷ Ova izjava futurističkog

⁷⁵ Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, *O fotografiji i umetnosti*, str. 123-124.

⁷⁶ Isto, str. 124.

⁷⁷ Cit. pr. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, str. 57.

kompozitora ne samo da ilustruje avangardnu politiku de-estetizacije umetničkog dela, već isto tako potvrđuje Birgerovu tezu da avangarda, nasuprot svrhovito i racionalno uređenoj građanskoj svakodnevnici, ne želi da umetnost integriše u tu praksu, već da iz umetnosti kreira „novu životnu praksu“ tako što će postati instrumentom kritičke spoznaje realnosti.⁷⁸ Međutim, destrukcija sintakse, fragmentacija forme, uvođenje neumetničkih materijala i desublimirano značenje dela nisu proizveli povratne efekte na poredak sveta već su, shodno Adornu, samo potvrdili primarnu funkciju umetnosti kao negacije potpuno instrumentalizovanog sveta, odnosno kao delatnosti koja oslobođena stega praktičnog uma može da se poigrava svojom imanentnom kontradiktornošću. Pozivajući se na ovu konstataciju, Birger zaključuje kako se u avangardnoj praksi proklamovana namera uništenja institucije umetnosti paradoksalno realizuje u umetničkom delu: „Namera revolucionisanja života kroz ponovno vraćanje umetnosti u životnu praksu pretvara se u revolucionisanje umetnosti“.⁷⁹ U jednom istom kretanju, avangardno delo, paradoksalno, proizvodi i negira estetski smisao: ono mora da kao smisao artikuliše negaciju smisla balansirajući na tankoj ivici između afirmativnog privida i privida lišene anti-umetnosti.

Sa ustoličenjem aproprijacionističkog imaginarnog, svaka stvar postaje potencijanim objektom umetničke manipulacije, svaki tekst podložan je nesputanom citiranju, svaki zvuk dâ se muzikalizovati, svaki gest teatralizovati i svaka forma ljudskog iskustva učiniti građom umetničkog dela. U samo nekoliko godina na početku dvadesetog veka – kada se sukcesivno pojavljuju kubistički kolaž (Pikaso i Brak, 1912), Dišanov redimejd (1913) i berlinska fotomontaža (Gros i Hartfeld, 1916) – odigrao se obrat koji je doveo do temeljnog „prevrednovanja svih vrednosti“ o kojem Fridrih Niče nije mogao ni da sanja i koji će ostaviti supstancijalne posledice na samorazumevanje sveta umetnosti u odnosu na stvarnost i dovesti do utemeljenja aproprijacije kao kritičke strategije i operativne procedure. Ako je u klasična aproprijacija bila normativizovana kao praksa dolaženja do individualnog stila, ona avangardna je incidentno prekoračila sve normativne granice upuštajući se u regeneraciju umetnosti pomoću neumetnosti čime je trajno promenila sistem pravila umetničke proizvodnje i vrednovanja. Dišanove izjave kako Van Gogove

⁷⁸ Peter Birger, *Teorija avangarde*, str. 77-78.

⁷⁹ Isto, str. 111.

slike nisu vrednije od njegove palete i kako je Rembranta moguće iskoristiti kao dasku za peglanje mogu da posluže kao generalne metafore ovog obrata koji se ogleda u promeni paradigme aproprijacije gde se, kako je primetio Gi Debor, „izokretanje suprotstavlja citiranju“, a nasleđeni tekstovi umetnosti i kulture desemantizuju na fonu avangardnog metateksta. Drugim rečima, avangarda odbija da imitira ili prisvaja ono što je tradicijom nametnuto kao vredno prisvajanja, odlučno skreće sa koloseka samoreprodukcovanja pravila umetnosti, a staru umetnost odbacuje na đubrište istorije iz koga ona može biti rekuperirana samo kao redimejd ili nađena stvar. Zato je, navodi Boris Grojs, ikonoklazam u avangardi postao umetničkom napravom koja, sprovođenjem „torture“ nad sakrosanctnim telom umetničkog dela, ne služi samo „uništavanju starih ikona“ već otvara put generisanju novih slika – modernih ikona.⁸⁰

Aproprijacija je, dakle, ključni uređaj radikalne promene pravila umetnosti koji za osnovni predmet istraživanja uzima samu umetnost i način njenog postojanja u svetu. Kako je to slikovito objasnio Harold Rozenberg povodom kubističkog kolaža, avangardni umetnici su se ponašali kao da testiraju eksploziv, a iz tog procesa destrukcije nikla su nova pravila umetnosti i oslobođen je novi, dotad neslućeni, idejni i operativni prostor umetničke kreacije. Ali, zapaža Pjer Burdije, da bi „naustrašivost novog ili revolucionarnog istraživanja“ imala šansu da bude začeta, ona treba da postoji u potencijalnom stanju unutar postojećeg sistema, „kao strukturalna šupljina koja čeka i priziva ispunjenje, kao potencijalni smer razvoja, kao mogući put istraživanja“.⁸¹ Francuski sociolog govori o avangardnoj inovaciji uopšte, ali ako njegovu tezu primenimo na ispitivanje avangardne aproprijacije, shvatamo da su pojava fotografije i reproduktivnih industrijskih tehnologija, raskid sa mimetičkim kanonom slikarstva, ukidanje nasleđenih formalnih i harmonskih obaveza i okretanje umetnika svetu modernog života, predstavljali one preduslove koji su omogućili nastanak avangardne kategorije dela.

⁸⁰ Boris Groys, „Iconoclasm as Artistic Device“, *Art Power*, str. 70.

⁸¹ Pjer Burdije, *Pravila umetnosti. Geneza i struktura polja književnosti*, str. 332.

O originalnosti

„Neka se mliječni put razdvoji na mliječni put pronalazača i mliječni put potrošača“, izjavljuje Vladimir Hljebnikov u proglasu iz 1916. i dodaje kako je svaka aktivnost potrošača „krađa“ jer se zadovoljava upotrebom nečega već postojećeg.⁸² Za Hljebnikova, kao i za druge avangardiste koji su raspravljali ovu temu (poput Maljevičevog insistiranja na distinkciji između „umetnosti stvaranja“ i „umetnosti ponavljanja“), potrošač je imitator, zanatlija i „eksploatator“ (N. Punin), dok je pronalazač onaj čije forme „izlaze iz ničega“ i koji od samog jezika ili jezičkog materijala čini predmet dela. Ovakva i slična stanovišta odnose se, dakle, na prekid sa praksom podražavanja i prirode i starih majstora i zasnivanje novog početka umetnosti osvajanjem stvaralačkog stadijuma apsolutne originalnosti oličenog u amimetičkom i apstraktnom umetničkom delu. Avangardni umetnik se samozamišlja kao demijurg koji oblikuje jedan posve novi svet, koji gradi jednu autohtonu stvarnost shodno samouspostavljenim plastičkim pravilima i time elaborira pojam originalnosti nasleđen iz 19. veka, odnosno od romantizma koji je prethodno već odlučno odbacio normativni autoritet vinkelmanovskog neoklasicizma. Nakon razdvajanja „slobodnih“ i „mehaničkih“ umetnosti u 18. veku biti originalan značilo je ostvariti „lični prestiž“ (R. Bart) darovitošću, maštovitošću i kvalitativnom različitostu od drugih, odnosno biti autentičan ili „veran sebi“, što znači da je pojam originalnosti neposredno povezan, kako konstatuje Čarls Tejlor, sa rađanjem ideje modernog individualizma oličene u emancipovanom i samosvesnom subjektu.⁸³ Umetničko stvaranje postalo je, po Herderu, paradigmatskim i herojskim modelom dolaženja do samodefinicije čoveka, ali uz sve navedene attribute, nije moglo biti apsolutno originalno kao ono božansko, već relativno, u smislu oslanjanja na ono što u umetnosti već postoji i što se može na osoben način elaborirati ili kombinovati.

Sa romantizmom, umetnik ne odbacuje samo klasicističku regulaciju nametnutu antičkim estetskim kanonom, već se ponovo okreće prirodi kao modelu koji valja intuitivno oponašati i delo stvarati poput „manjeg Boga“ (Šaftsberi) na osnovu ličnog

⁸² Cit. pr. Agnès Sola, „Pronalazači/potrošači“, str. 51-52.

⁸³ Čarls Tejlor, *Bolest modernog doba*, str. 46.

iskustva, uobrazilje i ekspresivne idiosinkrazije. Invencija kao moć kombinovanja „najboljih uzora“ (Reynolds) zamenjena je invencijom kao produktivnom imaginacijom koja stvaranje čini ciljem po sebi i koja spoljašnje utiske koristi kao građu za izgradnju unutarnjeg i posve ličnog sveta umetnika. Kako navodi Ričard Šif, evropski romantičari su originalnost prisvojili kao lično vlasništvo, pa je stoga kritičar Teofil Tore krajem 19. veka „originalne umetnike“ nazvao „ničijim sinovima“ koji se „razvijaju iz onoga što im je rođenjem dato“.⁸⁴ U ideji novog početka koji umetnika u potpunosti individualizuje i stavlja u opoziciju prema važećim komunalnim vrednostima (što je, po Ortegi i Gasetu posledica nastupa buržoaskog individualizma i rađanja „demokratije“ u svetu umetnosti), neki istoričari umetnosti su prepoznali analogiju sa devijantnom pozicijom avangardnog umetničkog subjekta kao otelotvorenja ničeanske figure razbijača „svih vrednosti“ (samoumišljeni romantičar i avangardni umetnik kao autentični devijant koji intencionalno počinje iznova). Romantičarska mitema umetnika neshvaćenog i otuđenog od društva, otpadnika i boema, aplicirana je na avangardnog umetnika koji sa romantičarem ne deli isti vrednosni sistem, ali u neku ruku deli prestupnički mentalitet, polemičku svest i uverenje da umesto društvene elite treba za novu umetnost (makar retorički) mobilisati i novu publiku koja će joj pristupiti bez predrasuda. U tom smislu, ego avangardnog umetnika nije bitno različit od ega njegovih romantičarskih prethodnika jer nosi ideju da je umetnik neka vrsta svetionika društva, ali s tom razlikom što on sada stoji u antagonističkom odnosu prema celokupnoj tradiciji – klasicizmu, romantizmu, realizmu, simbolizmu – koju želi u potpunosti da poništi (programski najdirektnije u dadaizmu) i „započne od nule“, što Majakovski formuliše sledećim iskazom: „Ja pišem *nihil* preko svega što je dosad urađeno“.⁸⁵ Za avangarde je romantizam buržoaski sentimentaln u svom kultu prirode, neproduktivan u svom socijalnom eskapizmu i kao takav predstavlja samo jednu od manifestacija okoštalog ideala umetnosti, a originalnost se stoga redefiniše različitosti u samom izvoru kreacije, pozivanjem na moderno sopstvo i njegovu volju za radikalnom promenom zatečenog stanja umetnosti i njene društvene funkcije „Treba biti apsolutno moderan“, proklamuje Artur Rembo.

⁸⁴ Ričard Šif, „Originalnost“, str. 192, 197.

⁸⁵ Cit. pr. Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, str. 96.

Međutim, postavlja se pitanje na koji se način aproprijacionizam uklapa u ovu generalnu predstavu o novom početku i kultu tabula raza pošto prisvajanje istorijskih uzora i imitaciju prirode zamenjuje prisvajanjem banalnih objekata svakodnevice? Pre svega, treba imati u vidu da se ono o čemu Hljevnikov, Puni, Maljevič i drugi govore kada raspravljaju pojam pronalazaštva odnosi na izumevanje novog jezika umetnosti koji prirodu uzima samo za skladište formi koje se mogu apstrahovati i ponovo spojiti. O tome neposredno govori Olga Rozanova: „Umjetnost slikarstva je raspadanje gotovih oblika prirode na razlikovna svojstva svjetske materije koja su u tim oblicima sadržana i stvaranje drugačijih oblika pomoću uzajamnih odnosa tih svojstava, što ga uspostavlja osoban odnos Stvaraoca“.⁸⁶ To je jedna od mogućih definicija apstrakcije, ali ako je pročitamo u ključu aproprijacije videćemo da se binom raspadanje/sastavljanje itekako može odnositi na montažu i sve druge postupke dekontekstualizacije/rekontekstualizacije predmeta kroz „osoban odnos Stvaraoca“. Iako je princip mišljenja sličan, razlika je u tome što se ovde ne radi o „gotovim oblicima prirode“ već o gotovim tvorevinama kulture čime se pojam originalnosti dodatno komplikuje jer se umetnik ponaša kao „potrošač“ u doslovnom smislu reči. Pišući o odnosu avangarde i originalnosti, Rozalin Kraus je skrenula pažnju na plošnu geometrijsku rešetku kao univerzalni formalni princip modernizma, odnosno univerzalno primenljivu apstraktnu shemu i produkt moderne kulture koji se nalazi posvuda (u urbanizmu, arhitekturi, industrijskom i grafičkom dizajnu) i koji je kao takav „neoriginalan“, ali ga svi, od Maljeviča i Mondrijana pa sve do Agnes Martin i Sola Luita, primenjuju kao načelo produkcije „originalnih“ radova.⁸⁷ Ne ulazeći u složene implikacije upotrebe rešetke u modernoj umetnosti koje Krausova raspravlja, bitno je podvući da rešetka kao „reprodukcija bez originala“ najbolje demonstrira na koji je način industrijska kultura zamenila prirodu i predostojeću umetnost kao model, čime ideja da je originalan samo umetnik koji je nešto prvi izmislio može naizgled biti relativizovana jer se ovde nova forma razvija iz one postojeće, i to neumetničke. Međutim, ono što Maljeviča i Mondrijana razlikuje od aproprijacionista jeste to što se njihovo ponavljanje rešetke odvija u jeziku slikarstva, ugradnjom zajedničkog elementa kulture u jedinstvenu i rukom umetnika oblikovanu celinu, poput

⁸⁶ Cit. pr. Agnès Sola, isto, str. 53.

⁸⁷ Rosalind Krauss, „The Originality of the Avant-Garde“, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, str. 160.

upošljavaju geometrijske perspektive i ikonografskih klišeja u staroj umetnosti. Apstraktni umetnici kao što su Mondrijan i Kandinski su u teoriji i praksi davali poseban značaj kompoziciji kao konceptualnom modelu za dostizanje održive originalnosti (za Kandinskog kompozicija je ono najduhovnije i individualno jedinstveno u aktu stvaranja) i grudobranu koji umetnost štiti od navale materijalizma, klišeiziranosti i reproduktivnosti masovne kulture. Mondrijan tim povodom o apstraktnim slikarima govori kao o onima koji, osećajući „odvratnost prema bedi čovekovog konkretnog života“, utočište traže u „delatnosti stvaranja i promišljanja uzajamnih odnosa između polja linija i boje“ koje zbog svojih neutrališućih svojstava forme uspostavljaju lepotu, nezavisnu od konkretnog života“. ⁸⁸ Apstraktna umetnost počinje, kaže Donald Kuspit, „u zamoru od sveta“, donosi pomeranje od iskustva sveta na svest o proširenom kontinuumu (čista linija, čista boja, čista kompozicija) koji je kao takav „bez povesti, neuslovljen“, praiskonski da bi mogao imati obrazac, da bi se mogao „ocrtati povestni razvoj forme kako je to, na primer, uradio Vazari sa razvojem renesanse od Đota do Mikelandela.“ ⁸⁹ Dok moderni (ne samo apstraktni) slikari afirmišu tradicionalnu „autentičnost“ događaja slikarstva na novim estetskim i ideološkim osnovama čistog slikarstva, aproprijacionisti se te i takve autentičnosti odriču jer njihov cilj i nije stvaranje novih svetova „imanentne fikcije“ (H. Kloc) već novog tipa (povešću apsolutno neuslovljenog) umetničkog dela zasnovanog na ideji otvaranja umetnosti neposrednom iskustvu sveta u njegovoj materijalnoj konkretnosti. Uprošćeno rečeno, apstraktno slikarstvo krši pravila umetnosti raskidom sa kanonom mimezisa, dok aproprijacija krši pravila umetnosti u odnosu na kanon umetničkog dela kao takvog.

Apstraktno slikarstvo poznaje povest umetnosti kroz vernost slikarskom *metieru*, dok je prisvajacko delo transgresivno jer se pruža preko granica medijumskih konvencija i uspostavlja kao revolucionarna instanca denigracije proizvodne ekonomije sistema lepих umetnosti. Tim povodom, Đordo Agamben pojam originalnosti ne podvodi samo pod kategorije jedinstvenosti i neponovljivosti, već i pod „blizinu poreklu“, pa kaže: „Originalnost znači da umetničko delo – do stupnja gde ima karakter poezije i da je proizvedeno u prisustvo u obliku i iz oblika – ostaje u svom formalnom principu o odnosu

⁸⁸ Cit. pr. H. L. C. Jaffe, *De Stijl: 1917-1931*, str. 240.

⁸⁹ Donald Kuspit, „Privid apsolutnog u apstraktnoj umetnosti“, str. 43.

bliskosti koji isključuje mogućnost da njegovo dolaženje u prisustvo može na neki način biti reproduktivno“.⁹⁰ To znači da je delo u potpunosti oblikovano rukom umetnika koja izvodi u prisustvo ono što u predpostojećoj umetnosti u tom obliku nije postojalo (makar i u marginalnoj razlici), čime, navodi Agamben, čin produkcije zadržava svoj integritet i jedinstvenost, odnosno saobraznost râda i njegovog produkta. Portugalski filozof Luis Prieto u svojoj raspravi o originalnosti navodi kako se Pikaso toliko ne doživljava „autorom“ koliko „egzekutorom“ *Gernike* zato što se u svetu umetnosti ne vrednuje autentična vizija koja dovela do slike (o njoj svedoče skice) već realizacija koja je slici podarila specifičan pikturalni identitet.⁹¹ U aproprijacionizmu, posve suprotno, saobraznost dela i porekla nestaje zato što umetnik više ne živi u intimnom jedinstvu sa svojim materijalom već se poslužuje industrijskim i već reprodukovanim fabrikatima čije je poreklo u neumetničkoj delatnosti nekog drugog proizvođača. Aktom prisvajacke kreacije umetnik se, dakle, odriče originalnosti na nivou veštine oblikovanja inertne materije ili stvaranja značenja iz „devičanskog materijala“ (N. Burio) i zamenjuje je originalnošću kao veštine eksploatacije gotovih proizvoda, pa u tom smislu on nije samo pronalazač novih plastičnih formi već i nove kategorije umetničkog dela koju će Birger nazvati avangardnom. Kako ističe Ričard Volhajm povodom redimejda, on nas navodi da ponovo razmotrimo šta znači napraviti umetničko delo, ili, lingvistički iskazano, koje je značenje reči „delo“ (*work*) u frazi „umetničko delo“ (*work of art*).⁹² Implikacija da je umetnost pravljenje stvari podvodi se temeljnoj sumnji jer delo nije stvar po prvi put stvorena uz pomoć odgovarajuće veštine, već stvar sačinjena od drugih postojećih stvari koje su napravljene uz pomoć neke druge, neumetničke i utilitarne veštine. Zahvaljujući Dišanu, kaže Boris Grojs, umetnost prestaje da bude izvorom i postaje ciljem umetničkog rada, a umetnik svoj autorski kredibilitet gradi na tome što otvoreno pokazuje da predmet nije napravio već da ga je „iskoristio na posebno interesantan način“.⁹³ Dišanova inventivnost ogleđa se u tome što je on mogao da upotrebi bilo koji objekat (npr. umesto pisoara mogao je da uzme lavabo) pošto njegov pronalazak nema veze sa egzekucijom već sa realizacijom ideje uz pomoć objekta koji ima neumetnički identitet.

⁹⁰ Giorgio Agamben, *Man Without a Content*, str. 61.

⁹¹ Louis J. Prieto, „The Myth of the Original. The Original as an Object of Art and as an Object for Collection“, str. 40.

⁹² Cit. pr. Suzi Gablik, *Progress in Art*, str. 156.

⁹³ Boris Grojs, „The Artist as Consumer“, np.

Pretenzija na apsolutnu originalnost – koja koncepcijski varira od avangarde do avangarde – obeležena je patosom novog koji, kako navodi Birger pozivajući se na Adorna, za razliku od predašnjih upotreba iste aksiološke kategorije, ne nosi samo negaciju važećih umetničkih postupaka i stilskih principa, već i celokupne tradicije umetnosti.⁹⁴ Pojam novine je u klasičnoj estetici pupčanom vrpcom vezan za pojam originalnosti (a naročito genijalnosti) i kao takav je neodređen zato što vrednovanje originalnosti podleže proceni različitosti i kvaliteta „kreativnog ishoda“ (K. Hausman), odnosno specifičnosti identiteta dela. Kada je Tomas Karlajl napisao kako „dobra osobina originalnosti nije novina, već iskrenost“ on je upravo imao u vidu to da je originalnost kvalitet koji ima dubinsku vezu sa bićem umetnika, a novost sa eksternim parametrima vrednovanja te originalnosti u odnosu na prethodnike i savremenike. Tim povodom, Grojs, pozivajući se na Kjerkegora, podvlači distinkciju između novog i različitog: biti nov ne znači biti i različit, odnosno „nijedna razlika ne može da bude nova“ jer, „da je stvarno nova, ne bi mogla da bude prepoznata kao razlika“.⁹⁵ Ipak, nastavlja Grojs, za Kjerkegora novo predstavlja „razliku bez razlike“ ili razliku s one strane razlike – onu koju ne možemo da prepoznamo, jer nije u vezi ni sa kakvim datim strukturalnim kodom.⁹⁶ Novi model automobila nije različit od prethodnih (zadržava sve karakteristike automobila) već je samo novoproducen, a Dišanov pisoar nije nov u odnosu na ostale pisoare, ali je različit „s onu stranu razlike“ između umetnosti i neumetnosti i stoga i nov kao kategorija umetničkog dela. Dišan je, kao nijedan drugi avangardni umetnik, došao do zaključka da se umetnost, uključujući i onu avangardnu, negde zaustavlja, da joj je postavljena granica koja se ne može proširiti plastičkim inovacijama i da je jedini način da se njena priroda i funkcija ponovo osmisle taj da se ona rezolutno poništi u opšte prihvaćenoj definiciji. Pozivajući se na jedan esej Edgara Alana Poa u kojem engleski pisac navodi kako se do originalnosti uopšte ne mora doći „s naporom“, Andre Breton – slaveći Dišanov redukcionizam kao jedno od najznačajnijih postignuća moderne umetnosti – zapaža kako „nikada iz energičnijeg odricanja nije izašla očiglednija originalnost“.⁹⁷ Ako se, dakle za nekog avangardnog umetnika može doslovno reći da

⁹⁴ *Teorija avangarde*, str. 94-95.

⁹⁵ Boris Grojs, „O novom“, str. 125.

⁹⁶ Isto, str. 126.

⁹⁷ Andre Breton, „Nevestin svetionik“, str. 90.

počinje *ex nihilo*, da ništi sve konvencije pravljenja umetnosti, da čak negira i sam vizuelni aspekt dela, onda je to Dišan kao najekstremnija instanca avangardne inovacije i aproprijacije. Upravo Dišan najbolje konvenira zapažanju Lajonela Trilinga da su postupci „velikog umetničkog pokreta s početka 20. veka“ poslužili da nas podsete na nasilna značenja izričita u grčkom poreklu reči „autentično“: imati potpuno moć nad nečim i počiniti ubistvo (*Authenteo*), i gospodar, delatnik, počinilac, ubica, pa čak i samoubica (*Authentes*).⁹⁸

Đulio Karlo Argan smatra da je avangarda postulirala novi model „umetnosti kao istraživanja“ koja se, za razliku od neistraživačke umetnosti ili one oslonjene na ustaljene vrednosti, otvara ka nepoznatom i neproverenom: „Zaista, sa postavljanjem umetnosti kao istraživanja, i istraživanja same sebe, rađaju se prve estetike koje raspravljaju o samom problemu umetnosti i o njenom mestu među aktivnostima duha“.⁹⁹ Istraživanje o kojem govori Argan neki drugi istoričari i teoretičari umetnosti povode pod sintagmu „avangardni eksperimentalizam“ (Dišan avangardu smatra „laboratorijskim radom“) kojom opisuju testiranje ontoloških i jezičkih temelja umetnosti uz pomoć neumetničkih sredstava i težnju proširenja teritorije umetnosti izvan ocrtanih granica mogućeg uz pomoć slučaja, dosetke, improvizacije, igre ili upošljavanja neumetničkih oblika proizvodnje. Renato Podoli u *Teoriji avangardne umetnosti* iznosi zapažanje da eksperiment prethodi stvaralaštvu (a stvaralaštvo apsorbuje eksperiment), tj. da je njegov cilj novina ili progres u umetnosti i da kao takav on predstavlja nesvakidašnje i „autentično iskustvo“.¹⁰⁰ Na primer, Kandinski je, glasi poznata anegdota, do ideje apstraktne slike došao gledajući u ateljeu svoje figurativne slike okrenute naopačke, dok je Hans Arp aleatorni kolaž izumeo tako što je pocepao crtež kojim nije bio zadovoljan, a potom bio privučen aranžmanom parčića koji su ležali na podu. Oba umetnika su ova slučajna otkrića potom testirala kao novo pravilo koje ih je dovelo do apstraktne slike, ali dok je inovacija Kandinskog ostala u disciplini slikarstva kao veštine oblikovanja bojene materije, Arp je izumeo novu disciplinu u kojoj je slika transpersonalna, odnosno samostvorena od neumetničkog materijala. Avangardna kategorija dela, a pre svega redimejd, „nema sebi sličnog prethodnika“ (M. Fuko) upravo zato što neumetničku

⁹⁸ Lajonel Triling, *Iskrenost i autentičnost*, str. 172.

⁹⁹ Đulio Karlo Argan, „Umjetnost kao istraživanje“, str. 154.

¹⁰⁰ *Teorija avangardne umetnosti*, str. 157-162.

tvorevinu čini materijalnom građom umetnosti, što nudi formulacije umetničkog dela koje po svim elementima vređaju dobar (buržoaski) estetski ukus, što brutalno prekoračuje granice likovno mogućeg i u potpunosti menja pravila koja su do tada umetnost činile umetnošću.

II Sazvežđe redimejda

Dišanov redimejd

Redimejd je supremni utemeljivački akt modernog aproprijacionizma i njegov neprikosloveni kontrolni objekat prema kojem se odmeravaju sve potonje politike aproprijacije. Za razliku od druga dva pionirska uređaja avangardne aproprijacije – kolaža i fotomontaže – redimejd je akt totalne, rezolutne i esencijalne aproprijacije koji je svojom višeslojnom „iskaznom funkcijom“ (Tjeri de Div) praktično otvorio i zatvorio krug ključnih pitanja koja će se aktima aproprijacije postavljati u svetu umetnosti sve do danas. Pojmovi originala, kopije, reprodukcije, rada, autorstva, ukusa i individualne ekspresije, koje je Dišan kumulativno doveo u pitanje izmeštanjem upotrebnog predmeta u kontekst umetnosti, biće tokom čitavog dvadesetog veka kroz različite strategije,



3. Marsel Dišan, *U slučaju slomljene ruke* (replika), 1915.

tehnike i teme aproprijacije preispitivani, redefinisani ili osporavani. Drugo, redimejd je zaslužan i za revolucionarno širenje granica sveta umetnosti zato što je neposredno pokazao da svaka stvar, uz poštovanje procedura poumetničenja, može steći status umetničkog dela, te da je umetnost pitanje konvencije koja se može aplicirati na sve i svašta i niknuti posvuda. Pozivajući se na Fukoov pojam „iskaza“ (*enoncé*) – diskurzivne jedinice različite od znaka, rečenice i propozicije koja svoju funkciju nalazi u čistoj egzistenciji – Tjeri de Div smisao redimejda pronalazi u njegovoj iskaznoj funkciji kojom se banalni predmet deklarise kao umetničko delo.¹⁰¹ On ustanovljava paradigmatiku vrednost za umetnost uopšte, kaže De Div: „Redimejd je simultano operacija koja svodi umetničko delo na njegovu iskaznu funkciju i 'rezultat' te operacije“ – umetničko delo svedeno na izjavu „ovo je umetnost“.¹⁰² Ali, ova iskazna funkcija se ne može svesti samo na implicirani konstativ jer istovremeno otvara ontološka („šta je

¹⁰¹ Thierry de Duve, „Echoes of Readymade: Critique of Pure Modernism“, str. 97-98.

¹⁰² Isto, str. 100.

umetnost?“), epistemološka („kako znamo da je to umetničko delo?“) i institucionalna („ko ga određuje kao umetničko?“) pitanja koja su dovela do toga da je vremenom redimejd stekao status ekskluzivnog teorijskog objekta ili „kamena mudrosti“ moderne umetnosti kojem će se umetnici i teoretičari umetnosti, s onu stranu pitanja aproprijacije, kontinuirano obraćati sve do danas.

Kada je jedan francuski kritičar svojevremeno izjavio kako zahvaljujući Dišanovom nasleđu razume šezdeset i pet posto savremenih umetničkih dela, on je time samo potvrdio činjenicu da je Dišan nesumnjivo najreflektovaniji moderni umetnik i da je „efekat Dišan“ (Mišel Karuž), a pre svega efekat redimejda, u toj meri produktivan i rasprostranjen da njegove posledice prepoznamo u dobrom delu umetničkih praksi sve do danas. To nam daje za pravo da, s onu stranu rigidne istorijsko-umetničke demarkacije klasično-moderno, utvrdimo da svet umetnosti od renesanse do danas možemo takođe da podelimo i na svet umetnosti pre i posle Dišana, odnosno pre i posle „velikog bljeska“ aproprijacije oličenog u redimejdu. Dišan je za života retko, često dvosmisleno, komentarisao konkretne reperkusije svog izuma, ali je zato iskazna funkcija redimejda retroaktivno prepoznata kao prelomna i emancipatorska epistema umetnosti čija se istorijska analogija može pronaći samo u Albertijevom i Bruneleskijevom pronalasku geometrijske perspektive. Svekoliko iskustvo „efekta Dišan“ najslikovitije je objasnio njegov poštovalac i prijatelj Džon Kejdž: „Ček. Žica koju je bacio. Mona Lisa. Muzičke note izvađene iz šešira. Staklo. Slika puške-igračke. Stvari koje je pronalazio. Stoga, sve što se vidi – svaki predmet plus proces gledanja u njega – jeste Duchamp“.¹⁰³

Da bismo pristupili interpretaciji redimejda potrebno je najpre napraviti distinkciju između Dišanovog redimejda kao personalnog iskaza o umetnosti i redimejda kao kategorije umetničkog dela „posle Dišana“ pod kojom ne podrazumevamo samo njegove neposredne izdanke kakvi su nadrealistički „nađeni objekat“ (*objet trouvé*) i neoredimejd (neoavangarda, pop-art), već i mnogobrojne manifestacije redimejdnosti i „znakova redimejdnosti“ raspoređene po raznorodnim umetničkim praksama sve do danas. U užem smislu termin „redimejd“, označava konkretne predmete i slike koje umetnik u intaktnom stanju ili nakon određene intervencije isporučuje do posmatrača čineći ih koekstenzivnim sa formom dela ili, u širem smislu, sa fragmentima forme dela (kolaž, asamblaž,

¹⁰³ John Cage, „26 iskaza o Duchampu“, str. 177.

fotomontaža,). Drugim rečima, redimejd je, prema verovatno najpreciznijoj definiciji Andre Bretona, „ordinarni predmet uzdignut do digniteta umetničkog dela po izboru umetnika“, odnosno objekat lišen upotrebne vrednosti i promovisan u estetsku vrednost deteritorijalizacijom u kontekst umetnosti. „Znak redimejdnosti“ je pojam koji uvodi Dejvid Roberts opisujući efekat redimejda u reproduktivnim umetnostima gde se originalni označiocci pojavljuju u formi sekundarnih označilaca zadržavajući svoju



4. Marsel Dišan, *Sušilica za flaše* (replika), 1914.

formalnu punoću, poput citata u književnosti, nađenog snimka (*found footage*) u filmu, sempla u muzici, re-fotografije u fotografiji itd.¹⁰⁴ Ovde se valja podsetiti da je Dišan kreirao čitavu orbitu redimejda i znakova redimejdnosti u kojoj gravitira nekoliko intaktnih redimejda, pedesetak onih koje je klasifikovao u skladu sa vrstom intervencije („potpomognuti“, „unapređeni“, „recipročni“, „imitirani“, „provocirani“ itd), kao i kopije, replike, reprodukcije, faksimili i portabl-muzeji koje je proizvodio i autorizovao sve do kraja života. Izumevši redimejd, Dišan je njegovu revolucionarnu iskaznu funkciju nesumnjivo učinio istorijski jedinstvenom i neponovljivom, ali je svojim umećem resituiranja, rekuperacije i repeticije sebi i drugima otvorio širok operativni prostor manipulacije redimejdom kao konceptom i kategorijom umetničkog dela. No, intaktni ili čisti redimejd (*Točak bicikla*, *Fontana*, *Sušilica za flaše*, *U slučaju slomljene ruke*, *Zamka*), kod koga izostaje bila kakva intervencija dorade, montaže ili fabrikacije, jeste izvorni redimejd koji stoji u središtu Dišanove orbite i koji je u svojoj događajnoj revolucionarnosti rezolutno ultimativan i kao takav najsnažnije otelotvoruje njegovu ideju o zasnivanju nove ontologije umetnosti.

Termin „redimejd“ Dišan je preuzeo iz vokabulara odevne industrije gde označava artikal „napravljen radi prodaje u standardnom obliku i veličini, a ne prema porudžbi individualnog kupca“, odnosno „standardizovan, a ne originalan“ odevni predmet (*The Oxford Dictionary of Modern English*). Na osnovu ove i sličnih leksikografskih definicija može se utvrditi da se termin redimejd praktično odnosi na svaku serijski proizvedenu

¹⁰⁴ John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, str. 50.

robu-na-prodaju, odnosno na gotov industrijski proizvod namenjen širokoj potrošnji i postavljen u funkcijom mu određen robni kontekst i režim razmenske vrednosti. Dišan predmet, dakle, zatiče u „robnoj situaciji“ (A. Apaduraj) kao konzumerski redimejd, deteritorijalizuje ga u kontekst umetnosti gde se, bivajući prethodno konzumentom, sada deklarise kao tvorac umetničkog redimejda koji svetu umetnosti nudi simboličku konverziju njegove upotrebne vrednosti u onu estetsku. Na taj način on obavlja dekomoditizaciju i defunkcionalizaciju predmeta, skreće ga sa puta do logične destinacije i transformiše u konceptualni umetnički objekat koji se u novom kontekstu percepcije podjednako doima već viđenim i običnim kao i novim i neobičnim. Drugim rečima, Dišan banalni predmet *upojedinjuje* kao umetničku stvar koja, u odnosu na druge predmete/robu istog roda ili serije, pojavno ostaje neizmenjenom ili delimično izmenjenom, ali simbolički razlikovnom zato što od statusa anonimnog masovnog produkta pledira na status autorizovanog umetničkog produkta. Umetnički redimejd je predmet očuden-kroz-izmeštanje ali ne više putem pikturalne ili fotografske reprezentacije već faktičke prezentacije, što znači da on u svet umetnosti stupa kao „strano telo“ koje ne nosi prestabilizovane attribute umetničkog dela i kao takvo mora da „pregovara“ o svom identitetu i smislu. U tom pogledu, Tjeri de Div zapaža kako redimejd nastavlja da ambivalentno funkcioniše i kao umetničko i kao neumetničko delo, odnosno kao „mašina“ koju odlikuje „kružni iskaz“ značenja koje se stalno vraća: „pisoar, koji je skulptura, koji je fontana, koja je pisoar, koji je – etc.“¹⁰⁵ Unutrašnja napetost redimejda – kao svetu umetnosti istovremeno pripadajućeg i nepripadajućeg predmeta, kao voluntarističkog gesta i njegove negacije – došla je do izražaja pri prvom Dišanovom pokušaju da ga javno izloži, o čemu neposredno svedoči „slučaj Richard Mutt“: umetnik je plativši članarinu od šest dolara Američkom društvu nezavisnih umetnika automatski stekao pravo izlaganja na godišnjoj izložbi (1917), ali je *Fontana* odbijena pod izgovorom da je „nemoralna i vulgarna“, odnosno „plagijat“ i „obična vodoinstalacija“.¹⁰⁶ Razlika između sveta umetnosti i sveta svakodnevnih stvari sa redimejdom postala je neopažljivom što je dovelo do aporije identiteta umetničkog dela kao manuelno oblikovane, jedinstvene i neponovljive stvari, realizovane u konvencijama

¹⁰⁵ Vidi Edvard Bal i Robert Knafo, „*Dossier R. Mutt*“, str. 134.

¹⁰⁶ O „Slučaju Richard Mutt“ više u Thierry De Duve, *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, str. 136-148.

utvrđenom vizuelnom jeziku i medijima. Stoga Dišan o redimejdu u *Zelenoj kutiji* govori kao o mestu „randevua“ na kojem dolazi do semantičke razmene između suprotstavljenih kategorija umetnosti i neumetnosti, originalne i nove vrednosti znaka, prostog (industrijskog) i složenog (umetničkog) rada, anonimne i autorske kreacije i sl.¹⁰⁷

U seminalnom i vešestruko debatovanom eseju „Svet umetnosti“ američki filozof umetnosti Artur Danto je, pišući o Vorholovim *Brilo kutijama* (1964), pošao od sledeće dileme: ako postoje dva perceptivno nerazlikovna predmeta, od kojih jedan uživa status umetničkog dela a drugi utilitarnog artefakta, onda se postavlja pitanje šta je to što ih razlikuje? Odgovor koji je potom dao istovremeno je postulirao njegovu institucionalnu teoriju umetnosti: „Videti nešto kao umetnost zahteva nešto što oko ne može da razluči – atmosferu umetničke teorije, poznavanje istorije umetnosti: svet umetnosti“.¹⁰⁸ To što je redimejd *de facto* umetničko delo nastanjeno u neumetničkom objektu nije nimalo apsurdno jer, shodno ovoj tezi, on se „konstrukcijom konteksta izmenjene percepcije“ deklarira kao potpuno različita kategorija predmeta sa različitom kulturnom destinacijom. Suština problema je, prema Dantou, u tome što je umetnost oduvek bila „prepoznatljivo reprezentacijska“, da bi sa Dišanom, a potom i Vorholom, postala „neprepoznatljivo reprezentacijska“ ili „samoreprezentacijska“ pa, shodno tome, *Fontana* i *Brilo kutije* nisu puka refleksija konzumerskog proizvoda već koncepta umetničkog dela koja „metodom nerazlikovanja“ priziva umetničku teoriju kao licenciranog arbitra estetske nominacije. U tom smislu, za Dantoa sva umetnost u povesti nije postala umetnošću pukom intencijom stvaraoaca već intelektualnim operacijama sveta umetnosti koje se, shodno tome, u slučaju nepriznatih ili zaboravljenih autora, mogu odigrati i retroaktivno. Danto takođe ostavlja mogućnost proširenja granica sveta umetnosti novim „provincijama“ ili „regijama“ u skladu sa umetničkim inovacijama, ali ispušta iz vida ključnu činjenicu da sa redimejdom umetnik preuzima ingerencije interpretatora, što mu spočitava i Tjeri De Div kada utvrđuje da su umetnici i umetnost, na čelu sa Dišanom, generisali moderni svet i teoriju umetnosti, a ne obrnuto.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vidi John Roberts, str. 51.

¹⁰⁸ Arthur C. Danto, „The Artworld“, str. 580.

¹⁰⁹ Ovu tvrdnju on potkrepljuje podatkom da su krajem sedamdesetih Dišanovi redimejdi (pre svega *Fontana*) zamenili Vorholove *Brilo kutije* kao osnovni primer Dantooove argumentacije. Vidi *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, str. 167.

Dišanova aproprijacija dovela je do toga da je interpretacija po prvi put u povesti postala imanentna kreaciji dela, ali je istovremeno ukazala i na to da dodeljivanje statusa umetničkog dela nekom „kandidovanom“ predmetu nije ništa drugo do čin asimilacije na kojoj počiva objektivna fikcija sveta umetnosti. I Klement Grinberg je, nevoljno odajući počast Dišanu za ono što je nazivao „teorijskim dobitkom“, utvrdio da se razlika između umetnosti i neumetnosti, kao i ona između formalizovane i neformalizovane umetnosti, „sporazumno utvrđuje, a ne pouzdano doživljava“.¹¹⁰ Dišan je znao da umetnikova intencija nije sama po sebi dovoljna da bi redimedj bio prepoznat kao umetničko delo i zato udelu ili „koeficijentu posmatrača“ pridaje vrednost stvaralačke finalizacije „pošto posmatrač dovodi delo u dodir sa spoljašnjim svetom, dešifrujući ili tumačeći njegove unutrašnje kvalifikacije, i time daje svoj prilog stvaralačkom činu“.¹¹¹ Koeficijent posmatrača stoga nije ništa drugo do koeficijent sveta umetnosti koji umetnik želi da reformiše, pri čemu – za razliku od drugih avangardističkih aktova samoutemljenja (apstraktne slike, konstruktivne skulpture, zaumne poezije, muzičkog brutizima i sl.) – ne vodi samo ustanovljenju nove „provincije“ redimejda već postavlja ono čuveno pitanje: „Mogu li se praviti dela koja nisu umetnička dela?“. Ova je rečenica naizgled nelogična pošto reč „delo“ u kontekstu ovako formulisane rečenice ne može da ima bilo kakvo drugo značenje osim da se odnosi na umetničko delo. Razrešenje ove protivrečnosti Peter Birger nudi okretanjem pitanja kojim se Dišanov čin negiranja može produktivno nastaviti: „Šta je to što umetničko delo čini umetničkim delom?“.¹¹² Ova je pitalica kredo Dišanove (anti)umetnosti jer neposredno ukazuje na odbacivanje vere u esencijalistički karakter umetnosti, a samim tim i razlike između umetnosti i neumetnosti uspostavljene na temelju Kantove distinkcije čistog i praktičnog uma. Dišanova poruka stoga glasi: umetnost nije skup objekata već odnos prema objektu ili kognitivno stajalište, odnosno, kako je to formulisao Oskar Vajld, ona nije stvar već način ophođenja prema stvarima. Poput zen-majstora koji usred razgovora na neku banalnu temu podiže ruku i kaže „pažnja!“, tako i Dišan pokušava da pobudi pažnju sveta umetnosti tvrdeći da je sve ono što umetnik prezentuje u kontekstu umetnosti mora biti umetničko delo jer delo je samo po sebi „nemo“ i takvim ostaje dok se ne učini predmetom estetske pažnje, dok neki

¹¹⁰ Vidi Thierry De Duve, „Kant posle Dišana“, str. 175-176.

¹¹¹ Cit. pr. Marcel Duchamp, „Stvaralački čin“, *Izbor tekstova*, str. 46.

¹¹² Peter Bürger, „Duchamp 1987.“, str. 14.

prononsirani umetnički subjekt ne preuzme odgovornost za smisao njegovog bivstvovanja u svetu. Slaveći dar umetničke aproprijacije jedan je prijatelj Huana Miroa izjavio kako je razlika između njih dvojice u tome što kamen koji on uzme u ruke ostaje kamenom, dok kamen koji podigne španski slikar postaje Miro. Tim povodom Boris Grojs govori kako premeštanje običnog predmeta kao redimejda u prostor umetnosti može da se uporedi sa promenom njegovog životnog veka za koji je odgovoran umetnik koji mu ne menja formu, ali mu ispisuje neki istorijski datum: „menja sve ne menjajući zapravo ništa“¹¹³. Za Grojsa je redimejd, metaforički, neka vrsta „Hrista među predmetima“ (hrišćanstvo uzima figuru čoveka i stavlja je, nepromenjenu, u religijski kontekst, u panteon drevnih bogova), a umetnost redimejda, shodno tome, jeste neka vrsta „hrišćanstva u umetnosti“.

„Reč 'redimejd' nije se pojavila sve do 1915. kada sam otišao u Sjedinjene Države. Bila je to interesantna reč, ali kada sam postavio točak bicikla na postolje, sa volanom nadole, nije postojala ideja 'redimejda' ili nešto slično. To je bila čista rasonoda. Nisam imao poseban razlog da ga načinim, ni nameru da ga pokažem, niti da bilo šta opišem“, odgovorio je Marsel Dišan na pitanje Pjera Kabana o nastanku redimejda.¹¹⁴ U jednoj



5. Marsel Dišan, *Točak bicikla* (replika), 1913.

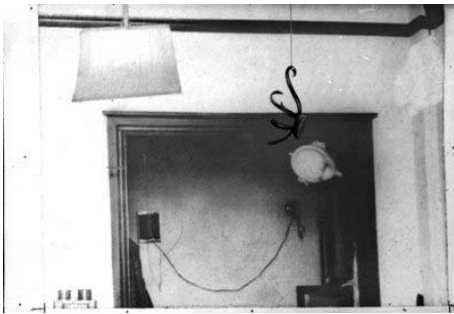
drugoj izjavi, on objašnjava kako je uživao da okreće i posmatra *Točak bicikla* „baš kao što uživam dok posmatram vatru kako poigrava u kaminu“ čime sugerise da je redimejd rođen iz bezinteresnog skopičko-taktilnog užitka dokonog umetnika u ateljeu koje je vremenom preraslo u spekulaciju koja je rezultirala invencijom nove kategorije umetničkog dela.¹¹⁵ Imajući u vidu Dišanovu opsesiju mehanomorfnim formama („Slikarstvo je okončano. Ko će napraviti nešto bolje od ovog propelera“, kaže egzaltirani Dišan prijatelju Brankusiju prilikom zajedničke posete Salonu vazduhoplovstva u Parizu 1912.) i optičkim efektima

evidentnu u njegovom slikarstvu, moguće je da se točak bicikla našao u ateljeu kao

¹¹³ Boris Grojs, „O novom“, str. 132,

¹¹⁴ Dišan govori o svom prvom redimejdu, *Točku bicikla*, koji je nastao u Francuskoj (1913), a koji je ponovio u Njujorku (1915) budući da se original zagubio. Cit. pr. Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, str. 47.

izgledni model, ali je proizveo neku vrstu odloženog dejstva objekta na subjekt, neku vrstu iluminacije koja je dovela do ideje potkopavanja kulturne funkcije svakodnevnih objekata. Svaki atelje je mesto akumulacije raznorodnih predmeta koje umetnik, shodno afinitetima, prikuplja kao potencijalne modele, materijalnu građu ili kolekcionarske fetiše, neretko ih postavljajući u izvesne aranžmane ili „instalacije“ koje za njega imaju neko intimno značenje, nezavisno od načina njihove upotrebe u produkciji radova. Na fotografijama Dišanovog njujorškog ateljea (1917-1918), redimejdi su okačeni o plafon,



6. Dišanov atelje, Njujork, 1917-1918.

postavljeni u nesvakidašnje situacije, defunkcionalizovani, oneobičeni, transformisani u eksponate, što znači da je već tu uspostavljena simbioza produkcije i reprezentacije kao uslov konstitucije redimejda. Ono što redimejda kao novu kategoriju umetničkog dela čini specifičnim jeste to što je njegov semantički efekat u neposrednoj vezi sa izložbenim efektom i što on do svog statusa može

dospeti samo sučeljavanjem sa konvencionalnim umetničkim delima u odgovarajućem institucionalnom kontekstu, odnosno kroz stvaranje napetosti između sveta umetnosti i sveta svakodnevnih stvari. Dok likovno delo poznaje distinkciju između činova produkcije i reprezentacije (tj. između funkcije ateljea i funkcije galerije), kod Dišana su ovi činovi nerazlučivo povezani zato što je redimejda kao polemički akt učinkovit samo kao akt izlaganja koji umetnikovu intenciju čini očiglednom. Dišan je izlaganje učinio suštinom „produkcije“ dela čime je konceptualizovao ideologiju „bele kocke“ kao simboličkog okvira nominacije koji počiva na distinkciji unutrašnjeg (svet umetnosti) i spoljašnjeg (svakodnevni svet) prostora i iskazuje se, benjaminovski rečeno, kao „prostor kulta“ i mesto nastanka aure umetničkog dela. Lingvistička desiginacija „ovo je umetničko delo“ nije moguća bez potpore ili interpretativnog okvira one institucionalne „ovde se izlažu umetnička dela“, čime se Dišan, kako pronicljivo zapaža Tjeri De Div, iskazuje kao „antitradicionalni tradicionalni umetnik“ koji je negaciju slikarstva – redimejda – postavio na sigurno mesto estetskog suda.

U često citiranoj i diskutovanoj izjavi Dišan, polazeći od pretpostavke da reč „umetnost“ referiše na „pravljenje nečega“, izvodi zaključak da „pravljenje“ slikarstva

pomoću industrijski proizvedenih tuba boje koje je neko drugi napravio čini slikarstvo umetnošću „potpomognutog redimejda“ ili „asemblaža“. ¹¹⁶ Drugim rečima, on saopštava da je slikarstvo njegovog doba zasnovano na principu izbora nekog redimejda kao prefabrikovanog materijala ili sredstva za rad („kao što se bira tuba, paleta, četke, tako se bira i redimejd”), odnosno na aproprijaciji produkata tuđeg rada što slikarstvo kao predindustrijsku zanatsku veštinu polaganja boje na platno u industrijskom okruženju čini opsoletnim. Po De Divu, redimejd je najpre izjava o slikarstvu, a tek onda o umetnosti uopšte: Dišan predprodukcioni čin izbora zameće u čin produkcije i time regulativnu ideju slikarstva kao predstavljačke manuelne veštine zamenjuje regulativnom idejom imenovanja – „pikturalnog nominalizma“. ¹¹⁷ Za razliku od Maljeviča koji je *Crnim kvadratom na belo* osnovi došao do stadijuma „praktično bespredmetnog“ ali „estetički apsolutno predmetnog“ slikarstva, Dišan je redimejdom slikarstvo doveo do stadijuma praktično i apsolutno predmetnog ali estetički bespredmetnog jer ono što on nudi svetu umetnosti nije delo-objekat, a ponajmanje skulptura, već propozicija ili manifestacija umetničkog dela. Maljevič je slikarstvo redukovao do nultog stadija reprezentacije stvari i ideja, dok je Dišan slikarstvo redukovao do nultog stadija manuelne produkcije pokazavši da ono nije samo simbolički jezik, već složen operativni sistem u kojem svaki, pa i najbanalniji element, nosi delić „bića slikarstva“ i kao takav može biti imenovan slikarstvom. Sličnost sa analitičkom apstrakcijom – koja dovodi do svođenja slikarstva na odnos figura/pozadina, jednu boju, golo platno ili ram – samo je uslovna jer Dišanovo svođenje nije leksičko već lingvističko i ne zaključava sliku u konvencionalni (omeđeni) pikturalni prostor, već je otključava prema samom razlogu njenog postojanja kao stvari. U oba slučaja, Maljevičevom i Dišanovom, „suština slike se prikazuje neposredno i sama“ (Jerg Treger), ali dok ruski slikar proširuje regulativnu ideju slikarstva jezikom slikarstva, Dišan se okreće nekoj vrsti „primarnog imenovanja“ koje, kako navodi Filiberto Mena, prethodi jeziku i ostvaruje se poistovećenjem stvari i imena, pogleda i jezika. ¹¹⁸ Čin nominacije je performativni čin imenovanja koji, kao smo već naglasili, kazuje „ovo je umetničko delo“ i time „oživljava“ predmet čineći ga „inteligibilnim“, poput euharistijskih stvari koje se performativnim iskazom konsekracije („ovo su krv i telo

¹¹⁶ Marcel Duchamp, „Apropo 'ready-mades'“, *Izbor tekstova*, str. 47.

¹¹⁷ Thierry De Duve, „The Readymade and the Tube of Paint“, str. 114.

¹¹⁸ Filiberto Mena, *Analitička linija moderne umetnosti. Figure i ikone*, str. 44.

Hristovo“) transupstancijalizuju u sakramente, uzdižući se od ovozemaljsko-utilitarnog do mističko-simboličkog plana vere. Ali, za razliku od euharistije kao institucionalno organizovanog sistema očudavanja koji počiva na harmonizovanom „preklapanju društvenih i mentalnih struktura“ (P. Burdije), Dišanov redimejd prestupnički narušava prestabilizovanu harmoniju „religije umetnosti“ jer se tu čin investiranja predmeta novim značenjem iskazuje kao nekonvencionalan, arbitraran i ikonoklastičan.

Iako u vreme nastanka prvih redimejda Dišan ne prestaje da slika – a kasnije se vraća „retinalnoj umetnosti“ (*Anemični film, Veliko staklo*) – napuštanje slikarstva i deklarativno odbacivanje fetišizma pogleda nije značilo raskid sa slikarstvom kao takvim, već sa *slikarstvom-kao-zanatom* u korist *slikarstva-kao-zanata-ideje* ili, kako je precizirao „slikarstva stavljenog u službu uma“. Dišan će ovu ideju eksplicirati tako što će reći da redimejd nije namenjen posmatranju: „Vizuelni aspekt redimejda nije od značaja, već prosta činjenica da on postoji... Vizuelnost više nije pitanje: redimejd, takoreći, više nije vidljiv. On je u potpunosti siva materija. On više nije retinalan“.¹¹⁹ Redimejd nije retinalan jer ne pobuđuje skopički interes niti zadovoljava kantovski imperativ „bezinteresnog sviđanja“, ali jeste „slikovan“ zato što je postavljen u nominalistički okvir bele kocke koji ga razvodi od njegove prvobitne funkcije i od faktičke samoočiglednosti transformiše u medij samorepresentacije. Metafora „sive materije“ – nervnog tkiva u mozgu i na kičmenom stubu – ovde je posebno indikativna zato što upućuje na spekulativnu prirodu redimejda kao objekta intelektualne refleksije ili „kritike u akciji“ (O. Paz) stanja slikarstva, ali i stanja umetnosti uopšte. Istorija umetnosti poznaje umetnike koji su paraleleno sa praksom razvijali teorijsku refleksiju o pitanjima umetnosti i estetike, ali Dišan je prvi umetnik-filozof u povesti pošto je prevashodno usmeren „pravljenju ideja“, odnosno onaj koji umetnost zasniva kao filozofiju u živoj formi i kao takav, zapaža Hans Rihter, više „duguje svetu Dekarta i Paskala nego 'primitivnom' svetu ulja i terpentina“.¹²⁰

Dišan je takođe i prvi postekspresivni umetnik u povesti zato što je umetničko delo potpuno depersonalizovao, učinivši ga, kako je sam govorio, „neutralnim“ ili „besmislenim“ u terminima ukusa koji nije smatrao urođenom individualnom vrlinom,

¹¹⁹ Cit. pr. Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, str. 92.

¹²⁰ Cit. pr. Lynne Cooke, „Reviewing Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Rose Selavy, Marchand du Sel...“, str. 103.

već kulturno uslovljenom navikom koju je redimejdom želeo da ospori. Shodno tome, on je tvrdio da kubisti zauzimaju dogmatsko stanovište u umetnosti pošto kolažem jednu naviku zamenjuju drugom tako što opseg estetskog ukusa šire na neumetničke predmete inkorporirane u umetnički predmet-sliku, pri čemu je, dodaćemo, njihov izbor rukovođen interesom za teksturu, oblik i značenje (novinski članci) materijala, kao što je izbor fotografija u fotomonotaži motivisan njihovim političkim sadržajem. Dišanovo prisvajanje industrijskih objekata je bespredmetno i bezinteresno, zasnovano na pironskoj slobodi ili flanerskoj ravnodušnosti u izboru objekata: „Teško je izabrati jedan objekat, zato što posle petnaest dana počinjete da ga volite ili mrzite. Morate da pridete nečemu sa ravnodušnošću, kao da nemate estetskih emocija. Izbor redimejda uvek je zasnovan na vizuelnoj ravnodušnosti i, u isto vreme, na totalnom odsustvu dobrog ili lošeg ukusa“.¹²¹ Čin izbora objekta je spontan i ne nosi tradicionalne prerogative umetnika čiju percepciju svakodnevne materijalne realnosti, uključujući i one najtrivijalnije, po pravilu karakterišu određena optika, intencija, ukus – vizura „preuokviravanja“ iz koje ishodi reprezentacijsko uokviravanje. Na Kabanovo pitanje „kako biraš redimejd“, Dišan kratko odgovara „on bira mene, takoreći“, čime sugerise obrat u subjekt-objekat odnosu u polju umetničke percepcije koji ga, kako zapaža De Div, epistemološki i psihološki radije čini fukoovskim ili lakanovskim nego kartezijskim ili kantovskim subjektom.¹²² Prisvajanje banalnog predmeta, princip slučaja i postura ravnodušnosti su instrumenti kojima se umetnik desubjektivizuje (sebe je nazivao „aumetnikom“, *anartiste*) i odriče od umetnosti kao duhovne transcendencije i staništa lepote u korist spekulacije pojma umetničkog dela. Kako tim povodom navodi Tomas Mekivili, za Dišana „umetnost nije veza sa univerzalnim i permanentnim, već sprava kojom se mogu slamati mentalne i emocionalne navike, i obeshrabriti projekcija nečijeg sopstva i nečijeg mišljenja o kulturi kao apsolutnih“.¹²³ Sa redimejdom, u polju komunikacije umetnik–delo–posmatrač nikome nije garantovana stabilna ili udobna pozicija zato što je umetnik iz temelja promenio način proizvodnje, što delo ne spada u kategoriju tvorevina poistovećenih sa umetnošću i što je, samim tim, posmatrač doveden u nedoumicu koja se može razrešiti

¹²¹ Cit. pr. Pierre Cabanne, str. 48.

¹²² „Echoes of Readymade: Critique of Pure Modernism“, str. 105.

¹²³ Thomas McEvelley, „Empirical Thinking (and why Kant can't)“, str. 126.

odustajanjem od konvencionalnih estetskih navika i nekom vrstom gigantskog kognitivnog skoka u nepoznato.

Dišan je izumeo novu kategoriju umetničkog dela koje nije, ističe francuski kritičar Iv Mišo, supstancijalno već proceduralno, koje ne „ovisi o biti“ već o procedurama koje ga definišu, pa je samim tim umetnost dovedena u dotad nepojmljivo „plinovito stanje“.¹²⁴ Paradoks Dišanovog akta aproprijacije počiva na tome što on uzima materijalni predmet kao provodnik nove ideje o umetnosti, dok okasnelo prihvatanje redimejda od strane sveta umetnosti (istorije umetnosti, muzeja, tržišta) taj isti predmet, poput slike i skulpture, reifikuje kao jedinstveni estetski objekat po sebi. Činjenica da su svi „originalni“ redimejdi izgubljeni nedvosmisleno svedoči o tome da je Dišan predmet smatrao potrošnim u odnosu na ideju koju prenosi, što je Džozef Kosjut – proglašavajući Dišana za preteču konceptualizma – objasnio konstatacijom kako je redimejd pomerio fokus „sa forme jezika na ono što je rečeno“, odnosno sa „pojave“ na „koncepciju“.¹²⁵ Replike redimejda koje danas viđamo po svetskim muzejima podsećaju nas na „apsolutnu kontradikciju“ (Dišan) redimejda koji, s jedne strane, postulira diskurs moderne aproprijacije kao davanja novih značenja postojećim tvorevinama dok, sa druge strane, implicira da je to davanje diskurzivno a ne posedničko. Dišan je supremni pionir moderne aproprijacije, ali sam nije bio aproprijacionista jer predmete nije *posvajao* već samo *koristio* da bi pomoću njih izneo svoj stav o umetnosti.

Nadani objekat

„Nadrealistička izložba objekata“, priređena 1936. u pariskoj Galeriji Šarl Raton, bila je prva javna manifestacija koja je ekstenzivno reprezentovala široki univerzum nadrealističkih objekata, klasifikovanih i subklasifikovanih prema tipu i poreklu, o čemu svedoči plakat izložbe koji navodi da su predstavljeni „nađeni, prirodni, interpretirani, mobilni, iracionalni, matematički, okeanijski i američki objekti“. Izložba je sama po sebi predstavljala mašinu aproprijacije koja je, kako je tada zapisao jedan francuski novinar, u „porodičnoj atmosferi“ i u duhu nadrealističkog asemblaža, jukstapozirala raznorodne umetničke i neumetničke objekte, modernu i primitivnu umetnost, dela nadrealista i

¹²⁴ Yves Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, str. 41.

¹²⁵ Joseph Kosuth, „Art After Philosophy“, str. 162.

afiliranih umetnika (Dišan, Pikaso, Arp) po Bretonovom izboru. Moglo bi se reći da je konceptom i sadržajem izložba reflektovala ono što je Breton-kolekcionar prethodno već



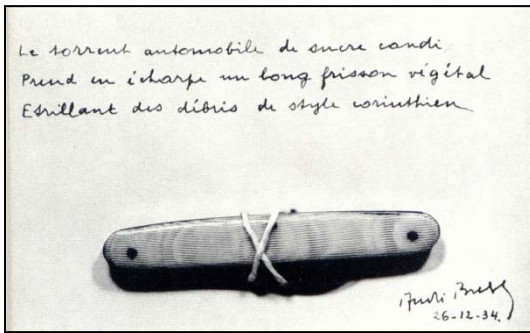
7. „Nadrealistička izložba objekata”, Galerija Šarl Raton, Pariz, 1936.

izveo u svom ateljeu formiravši čuveni nadrealistički zid“ ili, kako ga je takođe zvao, „magični kontinent“ (danas u kolekciji pariskog Centra „Žorž Pompidu“), odnosno instalaciju sačinjenu od jukstapozicija raznorodnih objekata, slika, fotografija i koječega što je godina pasionirano kolekcionirao: Ernstove i De Kirikove slike pored Hopi lutaka i polinezijskih fetiša, kolekcije insekata pored afričkih maski, viktorijanski kič pored fotografija automobilskih

nesreća i sl. No, izložba u Ratonovoj galeriji je, gledano iz današnje perspektive, istorijski značajna i zbog toga što je predstavljala snažnu apoteozu avangardnog objektno orijentisanog apropiacionizma, ovde kooptiranog u nadrealistički univerzum u skladu sa Bretonovom idejom „totalne revolucije objekta“ koja – ostavljajući po strani različite i često oprečne umetničke politike prisvajanja – slavi svaki čin oslobađanja objekata od praktične svrhe i intelektualne apstrakcije u cilju njihovog pretvaranja u jedinstvene i „žive“ stvari. Iako je na plakatu „nađeni objekat“ naveden kao jedna od kategorija objekata zastupljenih na izložbi, nesumnjivo je da on predstavlja semantičko sidrište ovog galimatijasa jer otelotvoruje specifično nadrealističku politiku apropiacije i utemeljuje mesto transmutacije redimejda iz propozije estetske stvari u estetsku stvar po sebi.

Spajajući logiku dadaističkog zakona slučaja, kubističkog kolaža i Dišanovog potpomognutog redimejda, nadrealizam je generisao nađeni objekat koji ove izume stavlja (najčešće u formi asamblaža) u službu oslobođenja poetskih potencijala objekta investiranih ekonomijom želje. Nađeni objekat funkcioniše kao redimejd podvrgnut „poetskoj aktivnosti duha“ (T. Cara) i Bretonovom estetskom diktumu „konvulzivne lepote“, što znači da on od Dišanovog anestetskog objekta koji indukuje krizu identiteta umetničkog dela biva transformisan u estetski objekat koji indukuje krizu svakodnevnog objekta i percepcije stvarnosti posredstvom umetničkog dela. Sledeći Bretonovu

definiciju, V. Dž. T. Mičel izvodi dva osnovna kriterijuma nađenog objekta: 1) mora biti običan, beznačajan, zapušten, odbačen i ne sme biti lep, uzvišen, zapanjujući ili upadljiv na očigledan način 2) mora biti nađen slučajno i neplanirano.¹²⁶ Oba kriterijuma otkrivaju otklon od Dišanovog koncepta, a pre svega onaj prvi zato što pokazuje da je neupotrebljeni predmet ili konzumerski redimejd kupljen u prodavnici ustupio mesto



8. Andre Breton, *Pesma-objekat*, 1934.

upotrebljenom predmetu koji Breton i drugovi pronalaze tokom svojih fabuloznih ekskurzija po pariskim buvljim pijacama i starinarnicama. Nađeni objekat je, bez obzira na poreklo i funkciju, takođe zatečen u robnoj situaciji, ali polovne, „demodirane“ robe koja je izgubila primarnu razmensku vrednost i utilitarnu destinaciju i koja obitava u limbu između života i smrti kao odbačeni relikv

prošlosti. U eseju o nadrealizmu Valter Benjamin nadrealističku percepciju sveta naziva „profanom iluminacijom“ pod kojom podrazumeva „materijalističku, antropološku inspiraciju“ koja banalni objekat razvodi od njegove očiglednosti i snabdeva ga nekim „drevnim intenzitetom“ čineći ga (shodno Bretonu) potencijalnim eksplozivnim katalizatorom socijalne revolucije.¹²⁷ Dok je kod Dišana oneobičavanje predmeta izvedeno kombinacijom izlaganja, potpomaganja i lingvističkih igara imenovanja (pisoar postaje *Fontana*, lopata za sneg *U slučaju slomljene ruke*, čiviluk *Zamka*), nadrealističko oneobičavanje pre svega ima vrednost kognitivne dezorijentacije stvarnosti kroz igru slobodnih asocijacija koja podriva konvencije klasifikacije, vrednovanja i upotrebe objekata kao materijalnih medijatora između čoveka i sveta.

Drugi kriterijum je kompleksniji zato što pronalaženje ili „otkriće“ (*trouvaille*) objekta nosi značaj Bretonovog „objektivnog slučaja“ (*hasard objectif*) kao istovremeno predodređenog i neočekivanog događaja, susreta „vanjske uzročnosti i unutarnje finalnosti“, odnosno „ustremljenosti“ želje koja u objektivno datom susreće ono što joj je

¹²⁶ W. J. T. Mitchell, „Founding Objects“, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, str. 114.

¹²⁷ Walter Benjamin, „Surrealism. The Last Snapshot of European Intelligentsia“, np.

imperativno potrebno.¹²⁸ Za razliku od dadaizma gde zakon slučaja generiše „mašinu za donošenje odluka“ o formalnoj organizaciji dela umesto subjekta, Breton insistira na slučaju kao događaju susreta ili interakcije subjekta i objekta, koncipirajući ga kao neku vrstu „histerične konfuzije“ između unutrašnjeg impulsa i spoljašnjeg znaka. O tome svedoči i više puta prepričavana epizoda sa buvlje pijace gde Breton i Alberto Đakometi pronalaze gas-masku iz Prvog svetskog rata čiju funkciju nisu mogli odmah da dokuče, ali se ona ovom drugom odmah nametnula kao rešenje za glavu skulpture *Nevidljivi objekat* (1934) koju nikako nije mogao da dovrši, ukazavši mu se, piše Breton, poput objekta u snu koji pojedinca „oslobađa emotivnih skrupula koje ga parališu“ i pomaže mu da shvati da prepreka na koju je naišao nije nesavladiva.¹²⁹ Enigmatični objekat koji se Bretonu najpre otkriva u snu – u vidu fantastične crne knjige u *Uvodu u diskurs o oskudnosti realnosti* (1924) i bronzane rukavice u *Nađi* (1928) – postaje model za nađeni objekat koji funkcioniše po principu „spojenih posuda“ jave i sna, svesnog i nesvesnog, racionalnog i iracionalnog, odomaćenog i tajnovitog. Prema Frojdovom ključu ekonomije nesvesnog koji Breton teorijski elaborira, nađeni objekat služi prevazilaženju manifestnog i otkriću latentnog sadržaja psihe tako što realizuje skrivenu želju, ali istovremeno pokreće potisnutu stvaralačku energiju i preobražava banalnu svakodnevicu u poeziju. Nađeni objekat uvek je parcijalni objekat koji svedoči o nekom nedostatku ili traumi, nikada se ne iscrpljuje u sebi samom i traži simboličku vezu sa drugim objektima, što znači da podjednako upućuje na način na koji subjekt zasniva svet svojih objekata kao i na način na koji oni oblikuju njegovo delovanje. Dišanov susret sa objektom, videli smo, takođe je (makar deklarativno) neplaniran, ali dok je redimejd dezinvestiran želje i ukusa subjekta, nađeni objekat neposredno „materijalizuje neko nesvesno traganje“ (M. Nado) i specifičan nadrealistički ukus za „ruine buržoazije“ (V. Benjamin), seksualnu simboliku, fetišističku moć stvari, primitivno, egzotično itd. Prema Bretonovom eseju „Krizu objekta“ (1936), nađeni objekat nije cilj po sebi već centralni element dijalektičke (hegelovski inspirisane) subjektifikacije objektivnog i objektifikacije subjektivnog,

¹²⁸ Vidi Hal Foster, *Convulsive Beauty*, str. 40.

¹²⁹ Vidi Rosalind Krauss, „No More Play“, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, str. 43.

odnosno „objekat-katalizator“ koji „sedinjuje duh i želju“ i dovodi do pomeranja ontološke osnove subjekta.¹³⁰

Nadrealizam je, dakle, redimejd prilagodio poetskoj funkciji jezika (prema Bretonovom unutarpsihičkom modelu), indukovao fetišističku fiksaciju subjekta za objekat i razveo ga od isključive identifikacije sa Dišanom učinivši ga izvedenom kategorijom umetničkog dela koja je osvojila novu teritoriju aproprijacionističkog imaginarnog. Drugim rečima, Breton je Dišanov redimejd glorifikovao kao preteču nađenog objekta, ali ga je kooptacijom u nadrealistički kontekst „kontaminirao“ pridavanjem simboličkog smisla i preusmerio ga od propitivanja prirode umetničkog dela propitivanju prirode subjekt-objekt odnosa. Takođe, za Dišana je objekat bezlični provodnik ideje koji, ukoliko se izgubi, može biti zamenjen drugim objektom ili replikom, dok je za Bretona on lična, jedinstvena, retka i „specijalna stvar“ koja se ne nalazi svakodnevno i koja, kao i svaki fetiš, mora biti blizu subjekta ili u telesnoj vezi sa njim. Bretonovo insistiranje na tome da je nađeni objekat slučajno pronađena i posvojena stvar impregnirana radom želje samo je teorijska pretpostavka koja nužno ne nalazi svoju potvrdu u praksi, pa tako znamo da je Men Rej peglu, od koje je dodavanjem niza ekserčića na sredinu toplotne površi napravio svoj *Poklon* (1921), kupio u prodavnici, a



9. Meret Openhajn, *Objekat: krzneni doručak*, 1936.

rad namenio kao poklon prijatelju Eriku Satiju.

Kako god, nađeni objekat može biti enigmatski kao u slučaju Men Rejovih objekata, nositi eksplicitne seksualne konotacije poput *Objekta: krznenog doručka* (1936) Meret Openhajn i *Nadrealističkog predmeta simboličkog dejstva*

(1924) Salvadora Dalija ili biti postavljen u

bajkovite situacije kao u kutijama Džozefa

Kornela. Oneobičavanje naknadnom

intervencijom koju je Dišan inicirao potpomognutim redimejdima nadrealizam je izveo do krajnjih konsekvenci lotreamonovske iracionalne jukstapozicije i frejdrovskog fetišizma (uključujući i objekte u nadrealističkoj fotografiji) i snažnim pomakom od

¹³⁰ Vidi Haim N. Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the Object*, str. 6.

dadaističkog konkretnog do poetsko-simboličkog zatvorio avangardno poglavlje moderne objektne apropijacije.

Sintagma nađeni objekat vremenom je ušla u širu upotrebu postavši sinonimom za svaku predfabrikovanu stvar ugrađenu u strukturu umetničkog dela, pa stoga V. Dž. T. Mičel navodi kako je danas lakše reći šta nađeni objekat nije nego šta jeste, osim da je to objekat „skromnog porekla“ koji je „otkriven“, „preuramljen“ i „izložen“ kao umetnost.¹³¹ Postnadrealistički nađeni objekat neće više morati da bude čudesan ili uznemirujući, ali će, shodno Mičelu, ostati „zasnivajući“ (eng. *found*, nađen; *foundational*, zasnivajući), što znači da mora biti primarno konstitutivan za umetničko delo, čuvati sećanje na svoje poreklo i reflektovati neku personalnu projekciju umetničkog subjekta. Za Mičela su usisivači i košarkaške lopte Džefa Kunsa takođe nađeni objekti koji više ne fetišiziraju primitivno i demodirano već novo i glamurozno: ako su ovi objekti u nekom smislu „fosili“, oni to jesu, kaže on, zato što su uokvireni „paleontologijom sadašnjice“, odnosno „strukturu reprezentacije koja tretira savremenost iz perspektive dubokog vremena i mogućeg zastarevanja ljudske vrste kao takve“.¹³² Za razliku od Kunsove intencionalne kupovine konzumerskih produkata, nadrealističkom konceptu nađenog objekta u savremenoj umetničkoj praksi direktnije konveniraju foto-arhivski radovi Tasite Din za koje umetnica građu pronalazi na buvljim pijacama kopajući nasumično po hrpama fotografija i čekajući da neke od njih, kako je naglasila, „pronađu nju“ privlačeći je svojim formalnim vrednostima ili motivom.¹³³

Svi atributi nađenog objekta o kojima je bilo reči mogu se primeniti i na određenje redimejda i otuda ne čudi što se ova dva termina u stručnoj literaturi često koriste kao sinonimi, pri čemu treba naglasiti da termin nađeni objekat stavlja akcenat na aktivni subjekt-objekt odnos jer implicira akt pronalaženja i prisvajanja, dok termin redimejd stavlja akcenat na pasivno stanje objekta koji, opet, nije lišen subjektivnih projekcija (npr. pisoar-fontana). Konačno, vremenom, pojam nađeni objekat više se neće odnositi samo na prisvojene neumetničke predmete, već i na one umetničke (nađeni filmski snimak, nađena fotografija, nađena muzika), čime će postati nekom vrstom kišobran odrednice za modernu umetničku apropijaciju kao takvu (nađena umetnost).

¹³¹ Isto, str. 115-116.

¹³² Isto, str. 124.

¹³³ Vidi Mark Godfrey, „Photography Found and Lost: On Tacita Dean's *Floh*“, str. 101.

Neoredimejd

Pojava neoredimejda u posledičnoj je vezi sa Dišanovim povratkom na umetničku scenu pedesetih godina prošlog veka i generalnom obnovom interesa za Dišana koji će u kratkom vremenskom periodu od zaboravljene i aberantne biti ustoličen u kultnu figuru moderne umetnosti.¹³⁴ Posledice „efekta Dišan“ u umetnosti pedesetih i šezdesetih godina pronicljivo je objasnio kritičar Dejvid Entin u tekstu pod indikativnim naslovom „Dišan: obrok i njegovi ostaci“ (1972), navevši da je Dišanovo delo, a pre svega redimejd, za novu generaciju umetnika predstavljalo „priručnik umetničke taktike“, nalik Klauzevicu za vojnu taktiku.¹³⁵ Iz ovog se priručnika uzimalo ono što je odgovaralo određenom umetničkom stavu, prisvajačkoj politici i formi iskaza („Ja izmišljam Dišana za sebe“, rekao je Alan Kaprou), ali ako postoji neki zajednički imenitelj neoavangardnog pozivanja na Dišana onda je to shvatanje da je pojam umetničkog dela arbitraran, da je umetnost proizvod individualne odluke („Ovo je portret Iris Kler, ako ja tako kažem“, piše Robert Raušenberg u telegramu upućenom Galeriji Iris Kler koja ga je pozvala da naslika portret vlasnice) i da, kako je pokazao analitički konceptualizam, više i ne mora biti utemeljena u materijalnim objektima već u čistim idejama i lingvističkim iskazima. Neoredimejd je teško podvesti pod jedinstvenu definiciju, osim što svaka njegova manifestacija podrazumeva određenu, direktnu ili indirektnu, referencu na Dišanov redimejd kao koncept ili kategoriju dela, što ponavlja kružni iskaz značenja prisvojenog objekta i što se poigrava izmeštanjem, imenovanjem, signiranjem, rekontekstualizacijom, kopiranjem ili repetacijom. Međutim, priroda redimejda u tehničkom smislu mutira jer se više ne radi samo o prisvajanju konzumerskih proizvoda već praktično svega i svačega (uključujući ljudsko telo, živu i neživu prirodu, telesne izlučevine, odeću, hranu, itd.), o hibridizaciji sa nađenim objektom kao stvari „skromnog porekla“, kao i o pravljenju objekata i slika koji proizvode iluziju ili efekat redimejdnosti ali faktički nisu redimejdi

¹³⁴ Otkriće Dišana započinje otvaranjem stalne postavke kolekcije Lujze i Voltera Arensberga sa 43 Dišanova rada u filadelfijskom Muzeju umetnosti (1954), nastavlja se monografijom *O Dišanu* Roberta Lebela (Pariz, 1959) i samostalnom izložbom u Galeriji Sidni Dženis (Njujork, 1959), a kulminira prvom retrospektivom u Umetničkom muzeju u Pasadeni (1963).

¹³⁵ Cit. pr. Lynne Cooke, „Reviewing Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Rose Selavy, Marchand du Sel...“, str. 102.

(pop-art). Neoredimejd, moglo bi se tako reći, postavlja redimejd u prošireno polje produkcije, prilagođava ga izmenjenim umetničkim i sociokulturnim prilikama posle Drugog svetskog rata i oslobađa nesputanu aproprijacionističku slobodu (koju će Akile Bonito Oliva, sumirajući duh epohe, nazvati „blaženom kleptomanijom“) koja podjednako stoji u službi materijalizatorskih i dematerijalizatorskih praksi, odnosno objektnih, pikturnih, situacionih, konceptualnih, događajnih i performansnih formi izraza. Džonsove baterijske lampe, konzerve piva i američke zastave, Manconijev konzervirani izmet i signirana ženska tela, haiku-objekti Džordža Brehta, Kejdžovi ambijentalni zvuci, Vorholove kutije, kartoteka Roberta Morisa, knjige Eda Ruše, Kosjutove leksikografske definicije, Vinerova izjava o umetnikovoj nameri, sve su to manifestacije redimejda ili „inherentnog osećaja redimejdnosti“ (A. Danto) koje su Dišanov koncept reprizirale, adaptirale, citirale i rekalibrirale, ali polazeći od opšteg uverenja da avangardni umetnik „nije sve rekao“ i da njegov izum poseduje kapacitet da i dalje testira prirodu, funkciju i recepciju umetnosti, ali i da sam postane predmetom kritike.

Dišan nije imao pozitivno mišljenje o eksploziji neoredimejda: „Ova neodada, koju nazivaju novim realizmom, pop-artom, asamblažom itd., komotan je izlaz. Kada sam otkrio redimejde, mislo sam da obeshrabrim estetiku. U neodadi su uzeli moje redimejde i pronašli estetsku lepotu u njima. Bacio sam im sušilicu za flaše i pisoar u lice kao izazov, a oni se sada njima dive zbog estetske lepote“. ¹³⁶ Ono što Dišan želi da kaže jeste to da je redimejd ponovnim otkrićem stekao punopravan status distinktivne kategorije umetničkog dela (čemu je, paradoksalno, i sam doprineo replikacijom) i što je neoredimejd poprimio odlike avangardnog stila koji se udaljio od njegove osnivačke ideje. Tim povodom, raspravljajući o odnosu avangarde i neoavangarde, Hal Foster zapaža da su Dišanov redimejd i neoredimejd (kao i kolaž i neokolaž) posve različite kategorije dela: ovaj prvi podriva stožerne aksiome klasične estetike poput individualne ekspresije, zanatske veštine i originalnosti, a ovaj drugi ih reinstalira kroz ponavljanje i adaptaciju. ¹³⁷ Ako je, pojednostavljeno rečeno, redimejd bio strategijsko oruđe zasnivanja nove episteme i novog sveta umetnosti, neoredimejd je samo taktičko oruđe

¹³⁶ Cit. pr. Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, str. 207-208.

¹³⁷ Hal Foster, „What’s Neo About the Neo-Avantgarde“, *The Return of the Real*, str. 11.

koje više ne može samo po sebi da proizvede paradigmatičke gestove već samo subverzivne efekte pošto, shodno Fosteru, pretvara „anti-estetsko u artistsičko, a transgresivno u institucionalno“ (za primer uzima I. Klajna, P. Manconija, Armana i Dž. Džonsa).¹³⁸ Foster ovde govori o onome što naziva „prvom neoavangardom“ (neodada) za koju tvrdi da doslovno reprizira istorijske avangarde (pre svega dadu), ali s tom razlikom što manje stremi tome da promeni instituciju umetnosti narušavajući njene medijske konvencije, a više da avangardu transformiše u instituciju. Ono što zove „drugom neoavangardom“ (Fluksus, minimalna i konceptualna umetnost) pak, prebacuje naglasak na kritiku institucije umetnosti, odnosno njene perceptivne i kognitivne, strukturalne i diskurzivne parametre.¹³⁹ Tako i redimejd od objekta koji je svojom samom faktičnošću bio transgresivan postaje objektom stavljenom u službu istraživanja strukture iskustva realnosti (Fluksus), iskazne dimenzije umetničkog dela (konceptualizam), serijalnosti objekata i slika u poznom kapitalizmu (minimalizam i pop-art) i markiranja fizičkog prisustva u *site-specific* umetnosti 1970-ih. Ovde se, dakle, manje radi o upotrebi redimejda a više o razvijanju *strategija redimejda* stavljenih u službu dekonstruktivnog testiranja institucije umetnosti koje prevazilazi kontekst njegovog pronalaska i koje, u



10. Rober Filiju, *Omaž Tušanu – početak, kraj, budućnost, za Dišana*, 1969-1970.

isto vreme, preispituje i samu strukturu, sadržaj i značenje redimejda, uključujući i kritiku Dišanovog „igranja aristostokrate“ (R. Smitson) u odnosu na produkciju umetničkog dela i „socijalne indiferentnosti“ (J. Bojs) u odnosu na društveni aspekt umetnosti.

Umetnici Fluksusa, prema objašnjenju Džordža Mekjunasa, streme demitologizaciji umetničkog dela i individualne ekspresije, pa stoga redimejd tretiraju kao „pedagoško sredstvo“ koje treba da objasni u kojoj je meri umetnost nepotrebna kao „disfunkcionalna roba čija je jedina funkcija da bude prodana za dobrobit umetnika“.¹⁴⁰ Potvrdu

ove teze nalazimo u delu *Omaž Tušanu – početak, kraj, budućnost, za Dišana* (1969-

¹³⁸ Isto.

¹³⁹ Isto, str. 20.

¹⁴⁰ Cit. pr. Benjamin H. D. Buchloh, „Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke“, str. 31.

1970) Roberta Filijua koje čini točak bicikla montiran na drveni sanduk za pakovanje umetničkih dela i koje je bilo postavljeno u prostoriji bečkog Muzeja istorije umetnosti u kojoj su izložena dela flamanske renesansne umetnosti. Ironizirajući muzeifikaciju redimejda kao umetničke baštine visokog ranga, Filiju istovremeno „pedagoški“ upućuje na to da je od redimejda ostala samo ideja i da je Dišanova „greška“ u tome što je predmet trajno ostavio u kontekstu umetnosti gde je on postao nešto drugo u odnosu na ono što je inicijalno trebao da bude. Do istog zaključka došao je i Robert Raušenberg koji je, videvši *Točak bicikla* u Galeriji Sidni Dženis, razočarano izjavio kako je Dišan u potpunosti omanuo pri registraciji svoje transgresivne ideje u odnosu na tradicionalnu umetnost jer ga je smatrao lepšim od bilo koje slike. S druge strane, Džordž Breht je, polazeći od Dišanovog koeficijenta posmatrača, koristio svakodnevne objekte i ekscentrične scenarije njihove upotrebe (*event score*) kako bi aktivnu participaciju



11. Džordž Breht, *Događaj tri stolice*, 1961.

posmatrača učinio sastavnim delom kreativnog čina kao događaja koji izmiče materijalnoj formalizaciji i reifikaciji. Na primer, u radu *Događaji tri stolice* (1961) on tri stolice postavlja na različita mesta u galeriji (belu u izložbeni prostor, crnu u toalet, a žutu na ulaz) čime sugerise da su objekti samo „pojave“ koje, ovisno o reakciji posmatrača ili događaju (sedenju, gledanju, čuđenju)

pripadaju sferi umetnosti ili svakodnevnog života. Tim povodom Alan Kaprou je objasnio kako nova generacija umetnika u „ordinarnim stvarima otkriva značenje ordinarnosti“ i ne pokušava da ih učini izuzetnim već samo želi da konstatuje njihove stvarno značenje“, dok Džordž Breht govori o načinima „nesimboličkog“ tretiranja objekata koji omogućavaju iskustvo direktnog dolaska u kontakt sa realnim.¹⁴¹ Drugim rečima, Fluksus-umetnici su pomeranjem naglaska na procesualnost, događaj i participaciju posmatrača (što je takođe doprinos Džona Kejdža) želeli da izbrišu poslednju preostalu podelu između redimejda kao suspendovanog utilitarnog objekta i samih sredstava njegove suspenzije (uređaja uokviravanja i prezentacije) tako što su

¹⁴¹ Vidi Anna Dezeuze, „‘Neo-Dada’, ‘Junk Aesthetic’ and Spectator Participation“, str. 63.

ništili distinkciju između diskursa umetnika koji deklariše „ovo je umetnost“ i kulturnog diskursa koji deklariše „ovo je okvir umetnosti“. Slično kritičko razmatranje Dišana naći će svoju elaboraciju kod francuskog konceptualnog umetnika Danijela Birena koji je smatrao da je „zabluda redimejda“ (dadaizam naziva „anarhističkom radikalnošću skorojevića“) prikrivanju institucionalnih i diskurzivnih okvira koji su mu podarili značenje i omogućili „njegovu promenu u prenosu značenja i u iskustvu samog objekta“.¹⁴² U tom smislu, „neposredovani redimejdi“ Džozefa Kosjuta i grupe Art&Language u prvi plan ističu „estetiku govornog čina“ namesto svih drugih aspekata redimejda (kontekst, neoriginalnost, industrijska reproduktivnost) i time ga od uređaja aproprijacije pretvaraju u uređaj analitičkog predloga ili vitgenštajnovske tautologije koja umetnost svodi na samorefleksiju i prekida svaki odnos sa svetom, bilo fenomena ili noumena. Za Kosjuta, konceptualna umetnost dovela je redimejd do filozofske samosvesti jer nominovanjem neke propozicije kao umetnosti simultano čini umetničko delo i definicijom umetnosti, pa je stoga vizuelna materijalizacija ili objekat ono što je „konceptualno irelevantno za stanje umetnosti“.¹⁴³

Endi Vorhol je, uz nešto starijeg Džaspera Džonsa, jedini umetnik svoje generacije i epohe ekspanzije „dišanista“ (R. Smitson) koji je strategijski postavio novu platformu za



13. Endi Vorhol, *Brilo kutije*, 1964.

izvornu agendu Dišanovog redimejda tako što je svojom serijom ambalaže (Brilo, Hajnc, Kelog, Del Monte) obnovio pitanje identiteta umetničkog objekta u odnosu na masovno proizvedene stvari, a samim tim i pitanja originalnosti, autorstva, individualne ekspresije i konteksta percepcije.¹⁴⁴ Tehnička razlika između ova dva modela objektne aproprijacije je u tome što redimejd nastaje „kopiranjem bez

¹⁴² Vidi Benjamin Buchloh, „Konceptualna umetnost 1962-1969: od estetike administracije do kritike institucija“, str. 317.

¹⁴³ Joseph Kosuth, „Art After Philosophy“, str. 164.

¹⁴⁴ Indikativno je da iste 1964. godine kada Varhol izlaže *Brilo kutije* Dišan autorizuje ograničenu ediciju od 12 replika redimejda koje je proizveo Arturo Švarc i koja se smatra „najverodostojnijom“. Takođe, treba napomenuti da se Varhol divio Dišanu što nije demonstrirao samo svojim izjavama, već i kupovinom primerka *Kutije u koferu* i replike *Fontane* za svoju privatnu kolekciju, kao i pojavom Dišana u filmu *Probno snimanje* (1966).

kopiranja“ (Dž. Roberts) ili prostim fizičkim izmeštanjem masovno proizvedenog objekta u kontekst umetnosti, dok se Vorhol poduhvata kopiranja u drugom materijalu (drvetu umesto kartona) zasnivajući umetničko delo kao umnoženu repliku (npr. *Brilo kutije* su izvedene u seriji od 120 primeraka) banalnog objekta koja se perceptivno doima kao intaktni redimejd. Možda ova razlika u tipu kopiranja nagoveštava zašto Artur Danto nije svoju inspiraciju za postuliranje institucionalne teorije umetnosti dobio iz susreta sa redimejdom koji je, nesumnjivo, mogao videti i pre Vorholove izložbe: Dišan je izumom redimejda kreirao posve novu kategoriju umetničkog dela koja industrijsku kopiju prekrštava u originalnu umetničku propoziciju, dok Vorhol čistu i umnoženu kopiju bez komentara ostavlja kopijom na mestu na kojem bi ona trebala postati originalom. Oba umetnika provociraju kriterijume nominacije umetničkog dela, ali s tom razlikom što Dišan iz mase identičnih serijskih proizvoda izdvaja jedan i „uvozi“ ga u svet umetnosti čineći ga autentičnom eksperimentalnom umetničkom tvorevinom, dok Vorhol serijskim kopiranjem ono što bi trebalo da bude estetskim objektom konstituiše kao industrijski produkt. Stoga je Bodrijar u pravu kada tvrdi da Vorhol uspostavlja nulto mesto kritičke utopije avangarde: on prolazi kroz prostor avangarde i „jednim udarcem dovršava estetički ciklus moderne“ kojim nas konačno oslobađa „patosa i želje“ umetnosti za samoostvarenjem.¹⁴⁵ *Brilo* i druge kutije jedinstveni su projekti u Vorholovom opusu ne samo zato što vode direktan dijalog sa Dišanom, već i zato što dovode do totalnog opoziva modernističke samorefleksije i uzrokuju imploziju operativnog smisla Dišanovog redimejda pretvarajući ga podjednako u simulakrum ambalaže i u simulakrum redimejda. Vorhol je ustanovio žanr simuliranog ili pseudo-redimejda – čiju ekspanziju pratimo u strategijama objektne umetnosti osamdesetih godina – koji ponovo vraća u igru ono što je modernizam prethodno odbacio – iluzionistički efekat površine čija stvarna materijalna potka, a samim tim i unutrašnja suština, ostaje skrivena.

Džasper Džons je, suprotno Vorholu, istraživao sintaksičko stanje objekta unutar tradicije slikarstva i skulpture: u bronzi odlivene banalne objekte (uključujući i organski priključeni postament) koji im pridaje pojavnost „skulpture“, dok je američke zastave i mete pravio kao (drvenim panelima preslojene) slike-objekte prekrivene gustim i neprozirnim namazom enkaustike. Džons je u intervjuima redovno spominjao Dišana kao

¹⁴⁵ Žan Bodrijar, „Mahinalni snobizam“, *Savršen zločin*, str. 90.

svoju presudnu referencu (zato što je umetnost iz retinalnog stanja preveo na teren gde se „jezik, misao i vizija međusobno susreću“), ali kod njega nalazimo sofisticiranu elaboraciju koncepta redimejda koji simultano funkcioniše kao objekat i predstava objekta, odnosno kao redimejd „stavljen u akciju“ ili, kako je sam govorio kao „imenica“



14. Džasper Džons, *Slikana bronza II*, 1960.

pretvorena u „glagol“. Dišanov redimejd je imenica doslovno nastala imenovanjem, a Džonsov neoredimejd je glagol zato što je predmet tu podvrgnut deklinaciji pomoću operacija apstraktnog kôda skulptorskog/pikturalnog jezika ili „pravljenja redimejda svojom rukom“, pri čemu tu „ruka“ nije garant autentične emocije kao kod Poloka ili Rodena (npr. *Baterijska lampa 3* iz 1958. stilski nalikuje Rodenovoj *Zemlji*), već „organski agent visoko kodirane akcije“ (Dejvid Džoselit).¹⁴⁶ Njegovi objekti su, tehnički gledano, imitacije realnih objekata, ali imitacije koje na paradigmatičnom planu funkcionišu kao ambivalencije zato što se istovremeno doimaju kao dve različite stvari u jednoj (da li su to zastave ili slike zastava, zapitao se jedan kritičar), odnosno kao prisvojene i stvorene, prisutne i odsutne, konkretne i apstraktne, doslovne i aluzivne i sl. „Zanima me suština neke stvari, koju ona do sada nije imala, njezino postojanje u nečem drugom“, kaže Džons, „zanima me svaki trenutak u kojem precizno identifikujemo predmete, te neprestano izmicanje tih trenutaka; ushićuje me svaki trenutak gledanja, kazivanja ili prolaznosti“.¹⁴⁷ Ovi objekti, za razliku od Vorholovih kutija, ne ostavljaju nikakvu sumnju da se radi o umetničkim predmetima koji podražavaju one konzumerske, ali „izmicanje“ o kojem Džons govori je ključni faktor njegove umetnosti koja počiva na odmaku od profilisanog značenja i redimejda kao depersonalizovanog, serijskog i prisvojenog objekta i umetničkog dela kao personalizovanog, unikatnog i stvorenog objekta. Za razliku od redimejda koji odigrava „pomirenje“ između znaka i objekta u kontekstu umetnosti, kod Džonsa je na delu „kolebanje“ između pozivanja na referent (nečega u spoljašnjem svetu) i vizuelnog

¹⁴⁶ Vidi David Joselit, „No Exit: Video and the Readymade“, str. 42.

¹⁴⁷ Cit. pr. G. R. Swenson, „What is Pop Art? Interviews with Eight Painters. Part II“, str. 43.

uživanja u autonomnim potezima četke ili dleta (nečega u slikarstvu i skulpturi). Da ne govorimo o Klasi Oldenburu koji odlazi korak dalje i od Džonsa i od Vorhola (sa kojim deli princip industrijske fabrikacije) tako što ordinarne objekte rekreira kao realističke „meke“ skulpture monumentalnih dimenzija – hamburger visok dva metra, kornet sladoleda visok tri i po metra – u kojima dolazi do otvorene destabilizacije odnosa između forme i sadržaja dela, predmeta i replike, realnosti i umetnosti. Oldenburgovi fabrikovani objekti vremenom evoluiraju do skulpture u javnom prostoru (u čvrstom materijalu) i doimaju se kao spomenici, ali s tom razlikom što se tu više ne radi o monumentalizaciji trivijalnog objekta, već o povratku skulpture banalnosti iz koje vodi poreklo.

U manifestnom tekstu „Specifični objekti“ (1965) Donald Džad je deklarirao postojanje nove kategorije „trodimenzionalne umetnosti“ koja se smešta s onu stranu granica slikarstva i skulpture i koju – mada podvlači da ju je teško okarakterisati bez ostatka – opisuje na sledeći način: ona je doslovna, deklarativna, depersonalizovana, formalno celovita, naseljava stvarni prostor i sačinjena je od industrijskih materijala.¹⁴⁸ Iako Džad u eseju govori o tada aktuelnim tendencijama minimalne umetnosti, on navodi Dišanovu sušilicu za flaše, Arpove skulpture, kao i „neke Džonsove odlivke i nekoliko Raušenbergovih dela“ kao preteče specifičnog objekta čime, posredno, deklarira poreklo ove kategorije dela u redimejdu i formama konstruktivističke skulpture. Razlika između minimalista i pop-umetnika je u tome što ovi prvi rade sa standardnim industrijski proizvedenim fabrikatima ili apstratknim modulima (što je nasleđe konstruktivističke skulpture), dok ovi drugi prisvajaju (reprodukuju, replikuju) kulturno specifikovane objekte i slike (ikone pop-kulture) koji sobom nose intrisično značenje. U svim ovim praksama uzimanje predmeta kao redimejda ustupa mesto kreaciji predmeta koji nosi „inherentan osećaj redimejdnosti“ i koji sada direktno preispituje identitet umetničkog objekta u odnosu prema masovno proizvedenom konzumerskom objektu. Poredeći Dišanov redimejd sa delima pop-arta, Đorđo Agamben nalazi da u oba slučaja ništa u delu ne dolazi u bivstovanje jer se ono ne nudi ni estetskom uživanju ni konzumaciji već se svojom dostupnošću i potencijalnošću pretvaraju u ništavilo.¹⁴⁹ Međutim, dok

¹⁴⁸ Donald Judd, „Specific Objects“, str. 809-813.

¹⁴⁹ Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, str. 67.

redimejd i minimalistički fabrikat posmatrača suočavaju sa industrijskim objektom koji je snabdeven izvesnim potencijalom estetske autentičnosti, objekti pop-arta deluju kao tvorevine lišene estetskog potencijala i koje paradoksalno preuzimaju status industrijskog objekta.

Redimejd je i za pop i za umetnike druge neoavangardne otvorena kategorija dela čija istorijski neefikasna ili ne posebno učinkovita iskazna funkcija otvara prostor za novu individualnu refleksiju, pa stoga suština pozivanja na redimejd više nije u objektu po sebi već u skupu uslova koje je on svojom pojavom oslobodio za umetnike i svet umetnosti. (Tim povodom je Elen Stjurtevant izjavila kako je za razumevanje Dišanovog dela od onoga što je uradio bitnije ono što nije uradio.) Neoredimejd je, s onu stranu nadrealističkog nađenog objekta, predstavljao prvu istorijsku instancu otkrića, raspakivanja i usvajanja Dišanovog kritičkog i polemičkog prtljaga, a redimejd strategije, ne nužno aproprijacionističke, potom nalazimo primenjene u rasponu od konceptualizma, preko neokonceptualizma, objektne i robne skulpture, pa sve do postprodukcijske i digitalne umetnosti današnjice. Neoredimejd je, dakle, izvedena i hronološki omeđena kategorija umetničkog dela koja je Dišanov model podvrgla raznorodnim kritičkim operacijama, a koja je svoju istorijsku misiju okončala onda kada se njegova kritička (a pre svega ona antiinstitucionalna) funkcija iscrpla i kada je prisvajanje ili replikovanje ordinarnih stvari domestifikovano u umetnosti glavnog toka. Na primer, angloamerička kritičarka Lin Kuk navodi kako Dišanova „relevantnost“ za objektu umetnost osamdesetih značajno varira od umetnika do umetnika (Džef Kuns, Bertran Lavije, Džulijan Opi, Fišli i Vajs), ali „neulepšani“ prisvojeni objekat se tu najčešće vraća kako bi se istražio odnos između tržišta utilitarnih i umetničkih objekata, između „posvećenog ukusa koji operiše u areni likovnih umetnosti i onoga koji pristaje drugim oblastima kulture“, između preokupacija kulturnim statusom objekta (tzv. „dizajnerskim objektima“) i umetničkim delom, industrije svesti i kulturne industrije.¹⁵⁰ S druge strane, u britanskoj novoj skulpturi osamdesetih (Bill Vudrou, Majkl Krejg-Martin, Toni Kreg) redimejd ili nađeni objekat figurira kao jedan od konstruktivnih elemenata skulpture, odnosno kao predmet ili fragment koji se – ostavljen u intaktnom stanju ili prerađen – ponaša kao umetnički materijal ili građa dela koje u celini predstavlja objektu skulpturu ili

¹⁵⁰ Lynne Cooke, isto, str. 106.

skulptoralnu instalaciju. Drugačije rečeno, redimejd je odavno postao konvertibilnom valutom umetničke prakse čije se izvorna istorijska lekcija povlači u drugi plan ili zaboravlja zahvaljujući nataloženim slojevima strategija, modaliteta i konteksta njegove upotrebe. Stoga se Tjeri de Div na jednom okruglom stolu posvećenom recepciji Dišana u šezdesetim i sedamdesetim cinički pita: „Šta je 'Dišan'? Da li je to ime velikog umetnika? Genije? Ili je to ime za skup uslova? Na šta 'Dišan' referiše?“. ¹⁵¹

Robna skulptura i konzumerizam

U katalogu izložbe savremene američke umetnosti „Umetnost i njen dvojniki“ (Barselona, 1986) njen kustos Den Kameron je dela Džefa Kunsa, Haima Štajnbaha i Roberta Gobera nazvao „robnom skulpturom“ kako bi naznačio da njihovu primarnu građu čine upotrebnii objekti široke potrošnje i brendirana roba. No, ova je sintagma, koja



15. Džef Kuns, *Tank sa tri lopte u totalnom ekvilibrijumu*, 1985.

se vremenom ustalila u vokabularu umetničke kritike, neadekvatna pošto ovi umetnici ne prave skulpture već prisvajaju konzumerske redimejde koje u delo uklapaju isključivo u intaktnom stanju ili pak prave (odnosno naručuju od zanatlija) njihove industrijske replike u drugim materijalima. Ali prefiks „robna“ svakako ima smisla jer upućuje na potpunu utemeljenost ove umetnosti u konzumerizmu što se ogleda u prisvajanju isključivo novih i neupotrebljenih objekata (otuda naziv prve

Kunsove samostalne izložbe „Novo“, 1980), u primeni trgovinskih politika izlaganja (Kunsove staklene vitrine, Štajnbahove police), u umnogostručavanju (identični objekti u parovima ili u seriji replika), ali pre svega u zajedničkom uverenju da se svetonazor savremenog čoveka, njegovih želja, emocija i mašte, projektuje u konzumerskoj robi kao kolektivnom arhetipu i personalnom fetišu, odnosno u predmetu koji, kako navodi Đermano Čelant u povodu Štajnbaha, zapravo i nije samo upotrebna

¹⁵¹ Cit. pr. Round Table, „Conceptual Art and the Reception of Duchamp“, u: Martha Buskirk i Mignon Nixon (prir.), *The Duchamp Effect*, str. 224.

stvar već „biće“ ili pak, shodno Kunsu, „ličnost“ (*personality*) koja se identifikuje svojim brendiranim imenom. Kunsovi objekti, kaže Roberta Smit, istovremeno su čisti i perverzni, nevini i iritirajući, provokativni i dosadni, referišu na kućne (aparati za čišćenje, igračke) i društvene rituale (sport, konzumiranje alkohola, kolekcioniranje umetnosti), otkrivaju svoju „drugu prirodu“ ili „supstrat značenja“, ali u svim instancama praktično figuriraju kao zamena za ljudske odnose.¹⁵² Košarkaške lopte koje lebde u akvarijumu metafora su savršenog prirodnog ekvilibrijuma koji asocira plutanje fetusa u amniotičkoj tečnosti, usisivači konotiraju odnos između onih koji ih poseduju i onih koji



16. Haim Štajnbah, *00:02 (2,4S)*, 1988.

ih upotrebljavaju, čelične replike baroknih i rokoko skulptura preispituju odnos „dobrog“ i „lošeg“ ukusa ili posedovanja umetničkog originala i kiča, itd. S druge strane, Štajnbah se koristi jusktapozicijama objekata različitog tipa (sportska obuća i čaše za vino, kante za otpatke i stone lampe), kvaliteta (skupoceni i jeftini, hladni i senzualni) i izgleda (boje, materijali, dizajn), čime ih dovodi u začudan odnos prema svojim susedima, a pompeznim načinom izlaganja na policama

ih spektakularizuje aludirajući na komodifikaciju želje i potrošačku važnost „izbora“ u poznokapitalističkom društvu obilja, što je objasnio sledećemo izjavom: „Alibabina pećina se ne razlikuje od skladišta, no onda smo barem bili svjesni da je sve to mašta“.¹⁵³ U oba slučaja radi se o uključivanju predmeta u procese umetničke inicijacije i mitologizacije, o igranju na kartu njihove dvostruke prirode umetničkog i neumetničkog objekta, auratizacije banalne i deauratizacije umetničke stvari, kao i o ponovnoj aplikaciji Dišanovog pomeranja naglaska sa objekta na kontekst prezentacije. No, iako i Kuns i Štajnbah insistiraju na anihilaciji maskulturne fetišizacije objekta oni čine upravo suprotno: pozicioniraju posmatrača kao kupca, a ljubitelja umetnosti kao fetišistu robe-znaka, slaveći ideju da naša „strast za konzumerskim kodom“ (Ž. Bodrijar) podvodi sve druge vrednosti – upotrebnu, razmensku, estetsku itd.¹⁵⁴ Za neke kritičare, robna

¹⁵² Roberta Smith, „Rituals of Consumption“, str. 164-165.

¹⁵³ Cit. pr. Dan Cameron, „Umjetnost i njezin dvojnik“, str. 142.

¹⁵⁴ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois i Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, str. 601.

skulptura (a pre svega Kunsova) predstavlja onaj stadijum kada logika koju je Vorhol preuzeo od Dišana postaje formalizovana, ispražnjena od smisla i predvidljivo laka za čitanje, odnosno kada dišanova linija objektne aproprijacije prerasta u manir otvorenog flerta sa konzumerskim kôdom.

Uspostavljanje bliskog odnosa između umetnosti i konzumerizma činilo je agendu pop-arta (i uzrokovalo brojne polemike oko toga da li se radi o afirmaciji ili ironizatorskoj kritici konzumerizma), što je doprineo i da se retrospektivno otvori novi plan čitanja Dišanovog redimejda kao konzumerskog objekta. Dišan je za Borisa Grojsa prvi umetnik koji je umesto ekskluzivnog proizvođača postao „ekskluzivnim konzumentom“ anonimno proizvedenih stvari koje „neprekidno cirkulišu našim kulturnim mrežama“ i koji je čin pravljenja zameno činom kupovine.¹⁵⁵ Slično zapažanje iznosi i Fernan Leže koji, hvaleći Dišanov instikt za redimejde, u jednom članku piše kako moderna industrija stvara oblike koji imaju nespornu plastičku vrednost, dok u drugom govori o tome kako „u zavodljivim izlozima izolovani predmeti prisiljavaju



17. Ričard Hemilton, *Šta je to što današnji dom čini tako drukčijim, tako privlačnim?*, 1956.

eventualnog kupca da se zaustavi: to je novi realizam“.¹⁵⁶ No, iako je Dišan bio fasciniran politikama izlaganja robe i redimejde kupovao u prodavnicama, on nije živeo u vreme sveprisutnog i hektičkog konzumerizma (a samodeklariseo se neprijateljem ukusa) kao što je to bio slučaj sa generacijom pop-umetnika (londonska Nezavisna grupa, Vorhol, Lihtenštajn, Oldenburg) koja je, osvestivši generacijsku ovisnost o potrošnji maskulturnih dobara, od nje napravila i modus produkcije i temu umetnosti. Tim povodom Lorens Alovej, kritičar na delu britanskog pop-arta i član

Nezavisne grupe, napisao je kako je masovna kultura bila zajednička dodirna tačka ove grupe umetnika, dizajnera, arhitekata i kritičara: „Nismo osećali odbojnost prema standardima komercijalne kulture kao što je to bio slučaj sa većinom intelektualaca, već

¹⁵⁵ Boris Groys, „The Artist as Consumer“, np.

¹⁵⁶ Cit. pr. Lucy R. Lippard, *Pop art*, str. 16.

smo ih prihvatili kao činjenicu, razmatrali je u detalje i sa entuzijazmom je trošili. Jedan od rezultata našeg razgovora bila je odluka da izvučemo masovnu kulturu iz carstva 'bektva od stvarnosti', 'čiste zabave', 'opuštanja', i da joj se obratimo sa ozbiljnošću sa kojom se obraćamo umetnosti"¹⁵⁷ Za Aloveja, likovna umetnost treba da prestane da bude delom visoke kulture kakvom je smatrana još od renesanse i dobije novu ulogu jedne od mogućih formi komunikacije u širem okviru masovnih umetnosti. Slično tome, Bodrijar pop-art smatra umetnošću zasnovanu na reprodukciji znakova konzumerskog društva koja, lišena kritičke perspektive, taktičkom igrom označavanja demonstrira proces transformacije svakidašnjeg objekta u znak koji se integriše u mitološki diskurs konzumerizma. „Znak-objekat nije ni dat niti je razmenjen, već je apropriran, on je uskraćen i manipulisan od strane individualnih subjekata kao znak, kao kodirana razlika“, kaže Bodrijar i zaključuje kako tu „počiva objekat konzumacije“.¹⁵⁸

Da bismo shvatili implikaciju Grojsove teze, valja se najpre prisetiti poznate Marksove teze (*Nacrt za kritiku političke ekonomije*) da produkt ljudskog rada, nasuprot produktu prirode, postaje stvarni produkt samo kroz konzumaciju, što znači da je konzumacija finalni čin produkcije: odeća postaje stvarnom odećom samo kada se nosi, a kuća u kojoj niko ne stanuje nije stvarna kuća. Marksova teza polazna je osnova za razvoj potonjih socioloških i antropoloških teorija potrošnje koji pod njome generalno ne podrazumevaju samo akt kupovine predmeta, korišćenje usluga i primanja imaterijalnih sadržaja (slike, muzike, teksta), već i različite oblike privatne upotrebe potrošačkih dobara koja ne mora biti isključivo namenska, već i nenamenska i simbolička. Grojs se u svojim razmatranjima očigledno oslanja na figuru „kreativnog konzumenta“ čiju delatnost Mišel de Serto poistovećuje sa aproprijacijom koju definiše kao proces pregovaranja o kulturnom identitetu stvari: „Ovi se procesi nužno ne oslanjaju na značenje koje je javno asocirano sa objektom već simbolički deluju na značenje objekta, donoseći objekte kući i stavljajući ih pod kontrolu, dajući im lokalna značenja, prevodeći objekt iz otuđivog u neotuđivo stanje“¹⁵⁹. De Sertova razmišljanja ne odnose se na umetničku aproprijaciju već na svakodnevne potrošačke „taktike“, „lukavstva“ i

¹⁵⁷ Cit. pr. Charles Jencks, „Vrednosti postmodernizma“, str. 136.

¹⁵⁸ Cit. pr. Hal Foster, „Readings in Cultural Resistance“, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, str. 171.

¹⁵⁹ Michael de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, str. 156.

„trikove“ prisvajnja radi sopstvene upotrebe kojima se zaobilaze namenske funkcije i „provociraju nametnuti sistemi moći“ (De Serto), a značenja i upotrebljivost stvari prevode iz javnog u privatni registar. Za razliku od pasivnog konzumenta ili „žutokljunca“ (*sucker*) čija je potrošnja rutinirana, nerefleksivna i uzrokovana nametanjem „veštačkih potreba“ (Marks), onaj kreativni je „konzumer-znalac“ (*savvy*) koji je svestan da je manipulisan od strane konzumerskog sistema i masmedija, ali je u stanju da na neki način sačuva osećaj vlastitog identiteta.¹⁶⁰ Sociolozi za ovakav tip konzumenta najčešće navode primere omladinskih subkultura u kojima je traganje za personalnim identitetom i odbijanje da se prihvate nametnute vrednosti najizraženija. Prema antropologu Danijelu Mileru, reaproprijacija industrijski proizvedenih produkata kroz proces potrošnje robu distancira od primarnog konteksta iz koga potiče i pretvara je u „neotuđivi kulturni materijal“ što je proces koji se može dovesti u vezu sa Hegelovim pojmom *sublacije* – reaproprijacije objekta u subjeka koja omogućava transformaciju subjekta.¹⁶¹ Ali dok se Milerova mikroetnografija potrošnje kao procesa postajanja subjektom odnosi na privatni univerzum kreativnog konzumenta, u umetničkoj konzumaciji se radi o nečem drugom pošto se umetnik tu konstituše kao „prozument“ (eng. *prosumer*), što je kovanica sačinjena od reči proizvođač (*producer*) i konzument (*consumer*). Spajajući potrošnju i proizvodnju u jedinstven proces kreacije, umetnik svakidašnjem predmetu pridaje vrednost znaka unutar drugog jezičkog sistema, stvarajući tako u umetničkom delu jedan novi kôd koji može biti sličan ono ishodišnom (pop-art, robna skulptura) ili posve različit (Dišan, nadrealizam, novi realizam).

Potrošnja se ne odnosi samo na sferu formalnih i institucionalnih ekonomskih aranžmana – kupovinu i upotrebu nove i neupotrebljene „robe-u-izlogu“ – već i, prema Meri Daglas, i na upotrebu materijalne imovine koja se nalazi izvan trgovine i van domašaja zakonske regulative¹⁶². Ako potrošnju, dakle, shvatimo, kao oblik performativne promene značenja objekta kroz neku specifičnu praksu, onda nije od suštinske važnosti da li je predmet intencionalno kupljen u prodavnici, pronađen na đubrištu ili zatečen u kući, što povlači zaključak da su svi moderni apropijacionisti koji zahvataju iz ove ili one galaksije kulturnih tvorevina (a ne samo Dišan, Vorhol i

¹⁶⁰ Vidi Mark Paterson, *Consumption and Everyday Life*, str. 142-143.

¹⁶¹ Vidi Ildiko Erdei, *Antropologija potrošnje*, str. 243.

¹⁶² Erdei, isto, str. 58.

Kuns) pronzumenti. Binom novo/staro (neupotrebljeno/upotrebljeno) koji odražava razliku između principa redimejda i principa nadrealističkog nađenog objekta će se šezdesetih godina odraziti u opozitnim politikama odnosa prema konzumerizmu kao pervazivnom kolektivnom habitusu zapadnih društava, odnosno u politikama prokonzumerškog inkliniranja koje se razvijaju u pop-artu i politikama antikonzumerškog odbijanja koje se paralelno razvijaju u situacionizmu i novom realizmu. Dok pop-art, kao i robna skulptura, insistira na novosti, lepoti, glamuroznosti i zavodljivosti konzumerskih produkata, novi realizam (F. Arman, D. Speri, Sezar, Kristo) radije – polazeći od nadrealističkog nađenog objekta kao „fosila“ kulture ali okrećući ga



18. Danijel Speri, *Restoran gradske galerije*, 1965.

semantički u drugom smeru – insistira na defetišizaciji i entropiji utilitarnog objekta, odnosno na đubrištu kao negativnom znaku robne kuće i mestu umora konzumerške želje. Ako pogledamo Armanove akumulacije naočara, gas-maski, zupčanika ili raznorodnih otpadaka, onda vidimo da tu princip ponavljanja istog ili sličnog metaforički govori o smrti individualnog subjekta koji i sam postaje potrošnom robom kao i stvari koje konzumira. S druge strane, Sperijeve „slike-zamke“ (*tableaux-pièges*) mogu se direktnije tumačiti kao alegorije

(nutricionističkog) konzumerizma koje svedoče o prolaznosti ljudske egzistencije, donekle na tragu *memento mori* poruke klasičnih mrtvih priroda. Nikolas Burio ovako objašnjava razliku između novog realizma i pop-arta: dok su Francuzi „prvi pejzažni umetnici“ industrijskog konzumerizma koncentrisani na upotrebnu vrednost stvari koje su dospele do kraja svog funkcionalnog života, pop-artisti ispituju vizuelne uslove (reklama, pakovanje) masovne konzumacije i razmensku vrednost dobara.¹⁶³ Novi realisti prisvojevine rekuperacijom stavljaju pod desertoovsku „kontrolu“, ali oni čuvaju vrednost taktilnog odnosa prema stvarima i ožiljke njihove upotrebe, dok su pop-umetnici semionauti koji istražuju funkciju znaka u kanalima masovne vizuelne komunikacije. Ali, navodi dalje Burio, dok je konzumacija u pop-artu još uvek predstavljala apstraktnu temu

¹⁶³ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, str. 20.

vezanu za masovnu kulturu kao takvu, ona sa robnom skulpturom osamdesetih dobija konkretniju formu jer objekt prezentuje iz vizure individualne želje za posedovanjem i šopinga (police, vitrine), što umetnike čini „brokerima želje“ koji robu konzumiraju umesto i za potrošača.¹⁶⁴ Oni dvostruko dekonstruišu redimejd: vraćaju ga u status robe u izlogu gde ga je Dišan pronašao, dok ga istovremeno multiplikuju kao serijski proizvod koji se udvaja u sebi samom. Kunsovo poziranje kao reklamni model, pojavljivanje u televizijskim tok-šou emisijama, glumljenje porno-zvezde sveta umetnosti (zajedno sa italijanskom porno-divom i suprugom Čicolinom u radu *Napravljeno na nebu* iz 1990.) oblici su transformacije umetničke personalnosti u reifikovanu kreaturu koja ne prenosi nikakvu poruku već svoj identitet gradi na mehanizmima samopromocije. I u recentnim mejnstrim praksama prisvajanja konzumerskih objekata, brendova i znakova često nije moguće, kao i u robnoj skulpturi, prepoznati da li se tu konzumerizam kritikuje ili slavi pošto se, navodi Džulijan Stalabras pišući o Gijomu Bižu i Silvi Fleri, one mogu posmatrati kao „konzumerizam koji sanja reklamu u ruhu umetnosti“, odnosno kao strategija kempa kao taktike koju kulturna elita koristi kako bi pod maskom uživala u produktima masovne kulture koju deklarativno odbacuje.¹⁶⁵

Ako pođemo od Marksove pretpostavke da je pojam produkcije generalno apstrakcija koja opisuje samo opšte uslove dejstva čoveka na svet i da stoga treba konkretno govoriti o partikularnim granama produkcije (poljoprivreda, zanatstvo, industrija), onda u tom ključu možemo izvesti zaključak da je prouzročila partikularna grana moderne, a naročito postmoderne, umetničke produkcije čiji se rad suštinski svodi na manipulaciju značenjima predmeta ili samih znakova. Različiti produkti ljudskog rada se u umetnosti prisvajanja shvataju kao zajednička i vlasnički promenljiva imovina, nešto što stiče, gubi i obnavlja vrednost, što je danas roba u izlogu, đubre ili amaterska fotografija, a sutra umetničko delo i rekomodifikovana estetska stvar. Od Dišanovog ulaska u prodavnicu Mot sanitarija do Kunsovog odlaska u šoping mol, od Bretonovih poseta buvljim pijacama do Sezarovih obilazaka automobilskih otpada, od Hemiltonovih isecanja reprodukcija uz časopisa do današnjeg pretraživanja video-snimaka na YouTube-u, privatizovanje predpostojćih stvari ospoljavalalo se kroz različite forme, ciljeve i

¹⁶⁴ Bourriaud, isto, str. 21.

¹⁶⁵ Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, str. 77, 89.

rezultate, ali je uvek podrazumevalo nekakvu, manifestnu ili latentnu, ideju da umetnik nije samo ekskluzivni posmatrač, već i ekskluzivni potrošač, kolekcionar, reciklator, rekuperator i producent sveta artefakata koji ga okružuje.

Redimejd u muzeju

Prvu produkciju umetničkog rada izvedenu (projektno orijentisanim) prisvajanjem eksponata iz jedne muzejske kolekcije nalazimo u projektu *Prepad na hladnjaču* (1970) Endija Vorhola koji je realizovan na poziv Muzeja umetnosti Roud Ajlend škole za dizajn iz Providensa. Suprotno očekivanju direktora muzeja da se posluži umetničkim delima iz zbirke, Vorhol su uputio u depo, iz njega izneo kompletne kolekcije različitih tipova neumetničkih i zanatskih predmeta (cipele, kutije za šešire, kišobrani i suncobrani, stilske stolice, indijanske korpe, keramika i sl.) koje je postavio u vidu sekvencijalnih i nehijerarhijskih nizova, nalik izlaganju robe u prodavnicama. I sam opsesivni sakupljač svakodnevnih efemeralija, Vorhol je muzej transformisao u robnu kuću polovne robe (istorodnih i često identičnih predmeta bez veće kulturne vrednosti) čime je u potpunosti podrio funkciju muzeja kao institucije namenjene izlaganju i prikupljanju dragocenih i



19. Majkl Ešer, *Umetnički institut Čikaga, Galerija 219*, 1979.

retkih stvari. Vremenom će se ustaliti praksa da muzeji pozivaju umetnike da koriste kolekcije kao radni materijal a izlagačke prostore kao radni prostor, odnosno da umetničku produkciju obavljaju u formi nekonvencionalne kustoske prakse i da se poslužuju delima iz kolekcije kao redimejd elementima. Drugi značajan projekat ovog tipa izveo je, u okviru jedne grupne izložbe, Majkl Ešer 1979. godine u Umetničkom institutu u Čikagu: bronzanu repliku Hudonove skulpture

Džordža Vašingtona (1788) koja je stajala ispred ulaza u zgradu premestio je u izložbenu dvoranu u kojoj su bila izložena dela evropske umetnosti 18. veka. Delo koje je u spoljašnjem prostoru figuriralo kao spomenik prvom američkom predsedniku je izmeštanjem u umetnički kontekst epohe fokus pažnje premestilo na njegov umetnički

karakter i neoklasicistički stil skulpture iako se, paradoksalno, radilo o replici iz 1917. Ovim projektom Ešer je, na tragu Dišana, problematizovao pitanje identiteta objekta u odnosu na kontekst pojavljivanja ili izlaganja jer on na svom stalnom mestu funkcioniše kao spomenik Dordžu Vašingtonu koji priziva istorijsku memoriju, a na onom privremenom kao skulptura Žan-Antoana Hudona koja treba da pobudi čisto estetsku pažnju. Izjavom „ja sam autor *situacije*, a ne elemenata“, Ešer je, slično Vorholu, jasno stavio do znanja da je njegov rad *site-specific* karaktera, da operiše skulpturom iz muzejske kolekcije kao redimejdom i da je tema dislokacije sam kontekst ili okvir izlaganja/čitanja. Ovim perceptivnim i diskurzivnim izmeštanjem, kojim je skulptura ponovo doživljena kao objekat ili „stvar-u-svetu“, Ešer je, konstatuje Dženifer King, želeo da pokaže da je Hudonovo delo stajalo „na pogrešnom mestu“ gde je bilo predmetom „lake konzumacije slike“.¹⁶⁶ S druge strane, afroamerički umetnik Fred Vilson je svoj rad u potpunosti zasnovao na „kustoskoj praksi“ rearanžiranja istorijskih artefakata iz muzejskih postavki i depoa na način kojim je istovremeno sledio i podrivao



20. Fred Vilson, *Miniranje muzeja*, 1992.

muzejsku kategorizaciju da bi obelodanio alternativnu istoriju i prikrivene ideološke temelje institucije. U svom najpoznatijem projektu *Miniranje muzeja* (Merilensko istorijsko društvo u Baltimoru, 1992) on je u formi instalacije aranžirao grupe predmeta koji su se odnosile na život baltimorske buržoazije, robovlasništvo kao izvor njenog bogatstva i rasizam kao njenu ideologiju, pa tako u jednom segmentu nalazimo jukstapozirane stonu srebreninu sa metalnim lancima robova, u drugom poternice za odbeglim robovima i lovačku pušku, u trećem salonske stolice poredane u formi mini-auditorijuma okrenutog stubu korišćenom za bičevanje robova, itd. Vilson je projekat protumačio na sledeći način: „Ono što muzeji izlože često puno govori o muzeju, ali ono što ne izlože govori mnogo više. Instalaciju sam nazvao 'Miniranje muzeja' zato što može značiti miniranje u rudniku zlata – iskopavanje nečega

¹⁶⁶ Vidi Jennifer King, „Perpetually Out of Place: Michael Ascher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago“, str. 81.

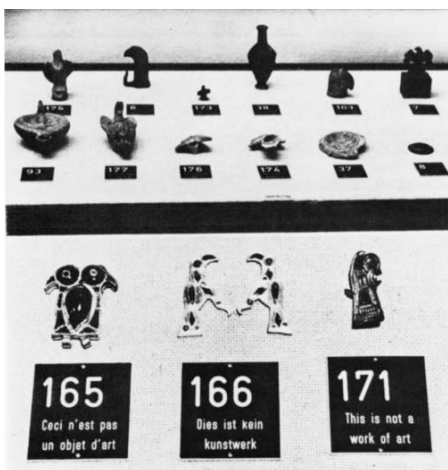
bogatog značenjem – ili miniranja minskog polja – detoniranje mitova i percepcije – ili može značiti prisvajanje“.¹⁶⁷ Iako se radi o tri različite politike korišćenja muzeja kao prostora, resursa i okvira rada, ono što im je zajedničko jeste to što je tu apropijacija muzejskih objekata privremena i prolazna, što predmet ne postaje trajnim vlasništvom umetnika i što se rekontekstualizacija obavlja unutar istog mesta na kojem je predmet zatečen, ali uz promenu internog konteksta izlaganja koji produkuje nova značenja eksponata i povratno deluje na razumevanje samog institucionalnog okvira.

S one strane prisvajачkih i neprisivajачkih intervencija u prostorima i kolekcijama muzeja formirala se „kolekcionarska linija“ apropijacionizma pod kojom podrazumevamo one prakse koje kolekcioniranje uzimaju za metod umetničkog rada, a kolekciju za sadržaj umetničkog dela koje se, po pravilu u formi instalacije, izlaže pod „firmom“ muzeja. *Muzej moderne umetnosti* Marsela Brodersa (1968-1972), *Mišji muzej* Klasa Oldenburga (1965-1977), *Sentimentalni muzej* Danijela Speriya (1977-1979) i *Muzej fijoka* Herberta Distela (1970-1977) samo su neki od najpoznatijih primera portabl (imaginarnih, fiktivnih) muzeja umetnika koji različitim strategijama propituju odnos između umetničkog dela i muzeja kao institucije metadiskurzivnog normiranja umetnosti, privatne i javne kolekcije, umetničke apropijacije i muzeifikacije stvari, produkcije i politike izlaganja i sl. Distel je svoju kolekciju oformio tako što je pozivao kolege-umetnike da prilože minijaturene radove i, sakupivši ih oko pet stotina, izložio u dvadeset fijoka podeljenih na identične kvadratne odeljke (zvao ih je „izložbenim odajama“), Oldenburgov *Mišji muzej* ili „muzej popularnih objekata“ činilo je 385 – prisvojenih i fabrikovanih – minijaturenih konzumerskih objekata koji su izlagani u linearnoj formi kontinuirane vitrine u obliku miša, dok je Speri *Sentimentalnim muzejem* želeo da oslobodi „jezik objekata“ različitih tipova i porekla, klasifikovanih prema ključnim rečima po alfabetskom redu, a čiji su međusobne korespondencije trebalo da „pomire istoriju i sećanje, nauku i mit, strast i imaginaciju, fantaziju i činjenice“ (Žan-Iber Marten)¹⁶⁸. Svakako da je konceptualno najkompleksniji projekat proizveo Marsel Broders svojim *Muzejem moderne umetnosti* koji je u periodu od nekoliko godina –

¹⁶⁷ Vilson se ovde poigrava dvostrukim značenjem reči *mine* koja na engleskom označava i rudnik i minu, dok fraza *making it mine* znači prisvojiti. Cit. pr. James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, str. 157-158.

¹⁶⁸ Vidi Jean-Hubert Martin, „The 'Musée sentimental' of Daniel Spoerri“, str. 66-67.

najpre u umetnikovom briselskom stanu, a potom u umetničkim institucijama – izlagan parcijalno, u vidu „Odeljenja XIX veka“, „Odeljenja filma“, „Odeljenja figura (orao od oligocena do danas)“, „Odeljenja reklame“, „Muzeja stare umetnosti“ i sl. „Odeljenje orlova“ (izloženo na „Dokumentima V“ u Kaselu, 1972) predstavljalo je kulminaciju Brodersovog koncepta: činilo ga je oko 300 eksponata iz privatnih i muzejskih kolekcija (slike, skulpture, fotografije, nameštaj, etnografski artefakti, vojne značke, punjene ptice, svakodneve efemeralije i sl.) koji su nosili sliku orla kao istorijski utvrđene heraldičke oznake koja ovde simbolizuje autoritet muzeja i njegovu politiku izlaganja po



21. Marsel Broders, *Muzej moderne umetnosti. Odeljenje orlova* (detalj), 1972.

departmanima, shodno klasifikaciji objekata prema vrsti. Ali, ovde orao nije bio tema izložbe, već *objekat metode* koja je muzejski sistem klasifikacije objekata, nesistematskim izlaganjem i apsurdnom taksonomijom, uterala u fikciju („Fikcija nam omogućava da shvatimo realnost i u isto vreme i ono što je maskirano tom realnošću“, kaže Broders) pokazavši da ono što se prihvata kao „muzejska istina“ nije ništa drugo do forma konstrukcije realnosti koja počiva na pridavanju viška vrednosti stvarima. Zato je ispod svakog eksponata stajao od Magrita parafraziran natpis „ovo nije umetničko

delo“ kojim je Dišanova formula korišćenja autorteta institucionalnog konteksta okrenuta naglavačke pretvarajući umetnički muzej u lokaciju izlaganja „neumetnosti“. Ako muzej transformiše objekte u komponente matajezika tako što ih razdvaja od njihovih specifičnih značenja i vrednosnih sistema, što ih podvrgava tihom ali efikasnom i nadmoćnom „komentar“, onda i Brodersov natpis ili „glasni komentar“ ne služi negaciji identiteta pojedinačnog objekta, već kategorijskog koncepta i diskurzivne formacije muzeja kao „proizvoljne odrednice i puke reprezentacije“ (D. Krimp). Kritka Dišana, nalik onoj Birenovoj, nije samo implicitna već i eksplicitna, pošto Broders u katalogu piše: „Dva će fakta ovde biti u fokusu: onaj da je Dišanova inicijativa u početku težila destabilizaciji moći žirija i škola, a da danas – postavši samo svojom senkom – ona

dominira celokupnom oblašću savremene umetnosti, uz podršku kolekcionara i dilerâ.¹⁶⁹ Dok Oldenburg i Speri uzimaju muzej kao nespornu normu kumulativne prezervacije i reprezentacije stvari koja odgovara sakupljačkoj prirodi i društva i pojedinca, Broders želi da tu normu ili režim vrednosti, stvaranjem jednog nemogućeg poretka, kritički analizira kao mehanizam puke konsekracije („Publiko, kako si slepa!“, izjavljuje Broders) koji počiva na spoljašnjoj determinaciji – institucionalnoj moći i ideološkim interesima.

Bez obzira na konceptualne razlike, sve ove umetnike – koji preuzimaju funkcije direktora, kustosa, administratora, dizajnera i propagandista svojih muzeja – odlikuje strast za prikupljanjem, istraživanjem i prisvajanjem objekata, pa čak i „nostalgija za totalnošću“ koju pojedinačno umetničko delo, bilo ono montaža, akumulacija ili instalacija, nema. Umetničke projekte koji se konstituišu „kao-muzeji-po-sebi“ stoga karakteriše izvesna vrsta holizma koji ne upućuje samo na izgublenu celovitost iskustva sveta, već istovremeno teži otvaranju muzeja alternativnim modelima sakupljanja i razvrstavanja stvari koji, pak, mogu postati delotvornim samo ukoliko se izlože u prostoru pravog muzeja. Svakako da istorijske korene ovog modela možemo naći u *Wunderkammer*-ama ili kabinetima retkosti koji nisu poznavali modernu muzeološku taksonomiju već ih je odlikovalo heterogeno obilje izloženih predmeta i odsustvo ili labavost organizacije, što je austrijski istoričar umetnosti Julius fon Šloser uporedio sa kućnim kolekcijama ili istorijskim zgradama (natrpanim objektima koji su se tu vekovima takožili) gde je „vlasništvo“ predstavljalo neku vrstu „metataksonomskog“ principa.¹⁷⁰ Ako su moderni muzeji uveli red u ovaj kaos specijalizovavši se za precizno definisane vrste objekata ili retkosti (umetnički, prirodnjački, etnografski, istorijski i sl.), ovi umetnički obnavljaju duh kabineta retkosti tako što počivaju na labavoj organizaciji i vrednosnoj egalitarizaciji objekata i, što je još važnije, umetničko delo – taj elitni muzejski predmet – svode na medij deelitizacije umetničkog muzeja. Drugi važan aspekt tiče se sakupljanja koje je beskorisno, koje ne počiva na interesu privatnog vlasništva i koje, shodno Valteru Benjaminu, odlikuje „pravog sakupljača“ koji je u stanju da razotkrije „tajno istorijsko značenje“ predmeta koje kolekcioniraju: „A za istinskog

¹⁶⁹ Cit. pr. Rainer Borgemeister, „*Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present*“, str. 142.

¹⁷⁰ Vidi Miguel Tamen, *Friends of Interpretable Objects*, str. 61.

sakupljača, svaki pojedinačni predmet u okviru ovog sistema postaje enciklopedija svekolikog znanja epohe, krajolika, industrije, vlasnika odakle potiče.... Sakupljanje je jedan vid praktičnog pamćenja, a od profanih manifestacija 'bliskosti', ono je najuverljivije. Stoga čak i najmanji čin političkog obeležavanja u trgovini antikvitetima postaje, u određenom smislu, epohalan. Mi ovde konstruišemo budilnik koji budi kič prošlosti u „ponovnom sakupljanju“.¹⁷¹ Ako za Benjamina „fenomen sakupljanja gubi smisao kada gubi svog vlasnika“, a predmet otvara „pristup svesti o sadašnjosti koja razara kontinuum istorije“¹⁷², onda u muzejima umetnika vidimo na delu tu vrstu kolekcionarske emancipacije koja nije fiksirana za pojedinačni predmet kao takav, već za transformaciju ustrojstva muzeja od mesta „kulturnog omeđavanja“ (R. Smitson) do eksperimentalne laboratorije okrenute kolanju svakodnevnog života i usvajanju alternativnih modela znanja o stvarima, društvu, istoriji, kulturi i umetnosti („Muzej je pre stanje uma nego vrsta nekretnine“, kaže Vilson). Konačno, i nepokolebljivo kritički umetnik poput Brodersa je bio svestan toga da umetničko delo ne može da iz temelja podrije funkciju muzeja (u poznokapitalističkom društvu spektakla čijeg je uspona savremenik), ali može da, kako je govorio, „postavi pitanje“ i time prizove svest o toj funkciji.

Sve ove prakse – rada umetnika sa muzejskim kolekcijama ili unošenja svojih kolekcija u muzeje – odražavale su i produbljivale neovangardnu i konceptualističku politiku kritike institucija koja je počivala ne želji umetnika da se oslobode dvostrukih stega muzeja i tržišta i da se uključe u napredne političke borbe toga vremena. Međutim, već sa pozivom Vorholu (umetniku koji nije oponirao već konvenirao reifikaciji umetnosti) da nastupi kao gostujući kustos muzeja započeo je proces institucionalne asimilacije ovog tipa kritičkog diskursa koji je, bivajući izložen kao umetnost, postao „idealni objekat“ (Ešer) koji potvrđuje neizbežnost muzeja kao metadiskurzivnog okvira njegove verifikacije i priželjkivane finalne destinacije. Ešer je, navodi Andrea Frejzer, pokazao da institucija umetnosti nije samo opredmećena u umetničkim objektima i institucionalizovana u organizacijama poput muzeja, već je internalizovana i u samim ljudima („institucionalno konstruisanom umu“) koji su svesni toga da nijedan umetnički

¹⁷¹ Cit. pr. Douglas Crimp, „This is Not a Museum of Art“, *On the Museum's Ruins*, str. 302.

¹⁷² Isto, str. 303.

diskurs ne može postojati izvan sveta umetnosti¹⁷³. Početkom devedesetih, u vreme kada Vilson izvodi *Miniranje muzeja*, ovakvi kritički projekti su poželjni ne samo zbog toga što politički konveniraju neoliberalnoj dogmi političke korektnosti i reviziji američke istorije (najčešće od strane afroameričkih naučnika), već i što postaju delom muzejskog spektakla u kojem kritičke prakse više nisu samo domenom elitno-intelektualnog već i popularnog ukusa. Ova danas već obavezna praksa muzeja da nekada strogo čuvana interna svetišta kustosa otvore umetnicima deo je šire tendencije preispitivanja i reforme funkcije muzeja, ali i interesa za upošljavanjem tzv. „umetnikovog oka“ (Dž. Patnam) koje nudi sveže i drugačije uvide u kolekciju i odnose među objektima (što Fred Vilson naziva „efektom iznenađenja“) od akademskih interpretacija i muzeoloških recepata profesionalnih kustosa. Ono što je za kustosa eksponat i kulturno dobro u vlasništvu institucije povereno mu na staranje, za umetnika je redimejd ili, kako je objasnio Džozef Kosjut, u povodu svog projekta *Igra nespomenutog* u Bruklinskom muzeju (1990), eksponati iz kolekcije su kao reči od kojih svaka pojedinačno nosi vlastiti integritet i čije sastavljanje stvara posve različite paragrafe – „a na paragraf ja polažem autorstvo...“¹⁷⁴

¹⁷³ Andrea Frejzer, „Od kritike institucija do institucija kritike“, str. 228.

¹⁷⁴ Vidi James Putnam, str. 134.

IV Montaža: rez i veza

Avangardna montaža

Montaža se zasniva na postupcima kontrasnog udruživanja prisvojenih neumetničkih materijala, predmeta i slika koji postaju koekstenzivni sa fragmentima forme dela i zajedničkim dejstvom tvore kompozitnu sliku sastavljenu „iz delova“ različitog porekla, funkcije i značenja. Princip montaže naj slikovitije je objasnio Sergej Ejzenštajn, jedan od njenih najvećih teoretičara i praktičara: „Sliku A i sliku B treba pronaći i izabrati među svim mogućim karakteristikama teme koja se razvija tako da njihovo suprotstavljanje, upravo tih a ne nekih drugih elemenata, izaziva u gledaočevoj percepciji i osjećajima iscrpnu i potpunu sliku same teme“.¹⁷⁵ Montaža je, dakle, multiprisvajačka tvorevina koja prisvojevine čini primarnom građom dela koja se ne umeće na površinu teksta kao



22. Hana Heh, *Isečen kuhinjskim nožem*, 1919.

spoljašnji dodatak (kao što je to slučaj u klasičnoj citatnoj umetnosti) već iznutra tvori tekst koji bez njega ne bi ni postojao. Po tome što operiše redimejdima ili nadenim stvarima likovna je montaža srodna Dišanovom redimejdu, ali svoju ideju ne zasniva na fiksaciji za jedan predmet već za odnose između najmanje dva ili, najčešće, više predmeta koji su nekonvencionalno i alogički selektirani, udruženi, spojeni, kombinovani, povezani ili jukstaponirani. Sa montažom umetnost osvaja stadijum „ontologije raščlanjenosti“ (Lev Manovič) pošto strategijski počinje da operiše diskontinuiranim narativima, artfijelnim sklopovima fragmenata, strukturalnim prekidima, neobičnim mešavinama elemenata različitog porekla, svime onime što dovodi do dezintegracije organskog jedinstva umetničkog dela kojim se odnos između delova i celine ostavlja otvorenim, dinamičnim i aktivnim. Parafrazitajući Žila Deleza i Feliksa Gatarija možemo reći da montaža po prvi put u povesti umetnosti postavlja sledeće pitanje: kako promišljati fragmente koji imaju međusobne odnose različitosti kao takve, koji imaju kao međusobne

¹⁷⁵ Cit. pr. Gerhard Schaumann, „Montaža“, str. 85.

odnose sopstvenu različitost, bez referisanja na neki izvorni, pa makar i izgubljeni totalitet, niti na neki rezultirajući totalitet, pa makar i budući. Avangardna montaža odbacuje izvorni totalitet umetničkog dela u korist totaliteta „pored“ ili celine mimo delova, odnosno celine koja ih ne unificira već im se pridodaje kao novi i posebno sklopljen deo – kao „želeća mašina“ čiji rad počiva na proizvođenju nakalemljenom na onome već proizvedenom.¹⁷⁶ Montaža je u polje likovnih umetnosti uvela „haos“ (grč. *χάος*, zjap, hijatus, ponor) modernog sveta: diskontinuitet, kontrastnost, nepovezanost, slučajnost, parcijalnost, sve ono što nagrizava iluzionističku opnu umetnosti kao idealne i samodovoljne slike sveta i čoveka. Kao takva, montažna tvorevina potencira svoju neprirodnost, artifičijalnost, hibridnost, nepoštovanje „ekoloških“ ograničenja lepe (organske) umetnosti – ona je neposredan odraz konflikta realnog i imaginarnog koji naseljava nervni sistem modernizma

Montaža je „univerzalno sintaktičko načelo avangardne kulture u celini i svih njenih tekstova“ (Oraić Tolić) koje nalazimo zastupljenim u svim umetničkim disciplinama (likovna umetnost, književnost, film, pozorište, muzika, dizajn), a kolaž, fotomontaža i asamblaž su njeni žanrovi ili pojedinačni postupci koji ovo načelo upošljavaju na užoj sintaksičkoj ravni upotrebom stranih/prisvojenih elemenata ili kombinacijom sa onim vlastitim/stvorenim. Ovde treba napomenuti da, koliko god bila osveščena kao sintaksičko i estetsko načelo, avangardna montaža nije uvek aproprijacionistički uređaj jer je sovjetski avangardni film, na primer, produkovao najsofisticiraniju teoriju montaže („montaža šoka“ Ejzenštajna, „cigla po cigla“ Kuleševa, „montažni poentilizam“ Vertova), ali je u praksi operisao isključivo vlastitim (rediteljskim) predfabrikatima ili originalnim snimcima. Aproprijacionistička avangardna montaža, o kojoj je ovde reč, najznačajnije i najdoslednije se ispoljila u likovnim umetnostima i književnosti u okrilju kubizma, futurizma, dadaizma, konstruktivizma i nadrealizma (kao i u dizajnu kod Čiholda i Švitera, pozorištu kod Mejerholda, Piskadora i Brehta, a u muzici kod Satija) gde je za umetnost otvorila neograničene mogućnosti manipulacije predpostojecim predmetima, tekstovima i artefaktima kulture. Nemački umetnički kritičar Franc Roh je još 1925. ponudio opis koji se i danas može prihvatiti kao polazna osnova za ispitivanje istorijskog momentuma montaže: ona je „nepouzdana sinteza“ dve najznačajnije

¹⁷⁶ Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip. Kapitalizam i šizofrenija*, str. 35.

tendencije u modernoj vizuelnoj kulturi, „ekstremne fantazije i ekstremne trezvenosti“, odnosno „pikturalnih tehnika modernističke apstrakcije i realizma fotografskog fragmenta“. ¹⁷⁷ Načelo fragmentacije formi ili „čestične projekcije“ (M. Poremski) unutar slikovnog polja prethodno pronalazimo u vizuelnom atomizmu Žorža Sera, futurizmu, analitičkom kubizmu i suprematizmu, ali ono što montažu čini različitom nije samo direktno uvođenje disparatnih i neumetničkih elemenata kao samosvojnih konstruktivnih jedinica, već i desublimacija opažanja pošto prostor slike transformiše u „operativni prostor zbivanja“ (D. Fos) čiji taktilni kvaliteti ulaze u koliziju sa onim optičkim.

Kako zapaža Oraić Tolić, na sintaksičkom nivou kolaža postavljaju se dva pitanja: „pitanje o sintaksici kulture u kojoj je postalo moguće da umjetnost počne citirati život i pitanje o užoj sintaksici avangardnih kolaža ili tekstova građenih na kolažnim postupcima“. ¹⁷⁸ Pitanje o sintaksi kulture odnosi se na samo stanje modernosti koje se identifikuje sa fragmentacijom subjekta i objekta, odnosno sa industrijskom proizvodnjom na montažnoj traci, dinamizmom urbanog života, čulnom distrakcijom i raspadom socijalne kohezije što, kako je Pol Kle jednom primetio, umetniku ne ostavlja ništa drugo do da slika samo „delove“. Proliferacija masmedijskog spektakla i odgovarajućih mu tipografskih i vizuelnih formi i tehnika (reklame, novine, ilustrirani časopisi) – zasnovanih na ontologiji raščlanjenosti – uvela je nove moduse reprezentovanja i razumevanja sveta, predstavljala antitezu umetničkoj estetici celovitosti i obezbedila kontekst, inspiraciju i tehnička sredstva za pojavu umetničke montaže. Tim povodom Pjer De, u katalogu izložbe „Umetnost i reklama 1890-1990“ (Centar „Žorž Pompidu, 1990), konstatuje kako je pre invencije kolaža vizuelni pejzaž evropskih metropola već bio preplavljen reklamama montažnog tipa u kojima su formalne konvencije pravljenja slika bile izmenjene kroz uvođenje „radikalnih elemenata apstrakcije i fragmentacije“ i davanje posebnog značaja tipografiji, pa je samim tim put za reorganizaciju prostora umetničke slike bio otvoren. ¹⁷⁹ Ne samo to, kolaž ima svoju predistoriju u sakralnoj umetnosti (ikone optočene draguljima, a nimbovi svetitelja zlatnim listićima), primenjenoj umetnosti 19. veka (škrinje oblepljene porodičnim

¹⁷⁷ Vidi Christopher Phillips, „Introduction“, u: Matthew Teitelbaum (prir.), *Montage and Modern Life 1919-1942*, str. 28.

¹⁷⁸ *Teorija citatnosti*, str. 157.

¹⁷⁹ Vidi David Banash, „From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage“, np.

slikama, pušački stolovi s etiketama cigara) i građanskoj subkulturi (spomenari). Kolaž je, konstatuje Oraić Tolić, rubnu, pučku tehniku preveo u domen umetnosti i mada je njegovo otkriće bilo spontano, ta spontanost nije bila slučajna već duboko zakonita: „Avangarda je željela razoriti instituciju vlastite, racionalne i verbalne tradicije, pa se na svim područjima oslanjala na izvaneuropske ili vlastite periferne misaone i izražajne modele“.¹⁸⁰ Isto važi i za otkriće fotomontaže koje, prema Hani Heh, crpe inspiraciju iz popularnih fantazmagoričnih razglednica (oleografije sa kombinovanim prizorima iz života cara Vilhelma II), mikroskopije, radiografije, vazdušnih snimaka registrovanih tokom Prvog svetskog rata, što znači da je njeno poreklo u propagandnoj, naučnoj i popularnoj fotografiji. Vizuelni kompartmentalizam masmedijske kulture početkom prošlog veka (kao i danas) bio je rukovođen komercijalnim interesom i generalno zasnovan na ideji da se „složena vizuelna poruka može konstruisati pomoću jednostavnih elemenata čiji bi psihološki elementi mogli da se pretpostave unapred“ (Lev Manovič).¹⁸¹ Kreacija novih, diskontinuiranih socijalnih narativa promenila je razumevanje narativnosti uopšte, a nova optička kompozicija preloma umesto pažljivog i linearnog čitanja/gledanja nametnula je nasumično i lapidarno skeniranje fragmenata. Konačno, „trening modernog vida“ zapaža Karel Tajge, „bio je i u velikoj meri i film“ sa svojim, „tempom, zgušnjavanjem, izražajnošću, iznenađujućom montažom (sled slika), sažetošću, skraćenicama i naznakama, krupnim planovima i detaljima“.¹⁸² Iako Tajge implicira vremensku montažu (slike različitih realnosti slede jedna drugu), treba reći da likovnoj montaži strukturalno odgovara montaža unutar kadra (koegzistencija različitih realnosti unutar istog kadra) sa kojom su eksperimentisali autori poput Abela Gansa koji se u *Napoleonu* (1927) koristio sistemom umnoženih ekrana (tri slike u kadru) ili Dzige Vertova koji je u *Čoveku sa filmskom kamerom* (1929) primenjivao superimpoziciju pojedinačnih snimaka kako bi ubrzao vremensku montažu.

Za Valtera Benjamina, poreklo montaže ne treba samo tražiti u formalnim inovacijama masmedija već i u celokupnom urbanom okolišu kojim dominiraju kaleidoskopski efekti slučajno jukstapoziranih reklama i trgovinskih tabli, aranžmani robe u izlozima, ćelijaste konstrukcije pariskih arkada od čelika i stakla, što sve zajedno

¹⁸⁰ Isto, str 119.

¹⁸¹ Lev Manovič, „Avangarda kao softver“, *Metamediji*, str. 63.

¹⁸² Karel Tajge, „Konstruktivistička tipografija na putu kao novoj formi knjige“, *Vašar umetnosti*, str. 174.

čini megamontažu robnih fragmenata ili „fantazmagoriju kapitalističke kulture” koja rezultira kolektivnom stanjem snolike konzumerske opčinjenosti.¹⁸³ Ako se pojam fantazmagorije odnosi na perceptivne iluzije kakve proizvodi magična lanterna (a grčki pojam *agoria* označava tržnicu), onda Benjaminovoj upotrebi ovog pojma odgovara shvatanje Geoga Zimela da moderni grad ne treba poistovetiti sa fizičkim prostorom već sa „mentalnim stanjem“, odnosno psihološkim procesom „ekranizacije“ raznovrsnih čulnih stimulansa kojima je čovek izložen u urbanom miljeu. U Benjaminovoj teoriji, osveščivanje montaže kao konstruktivnog načela avangarde nije samo reakcija na okoštalu konvenciju umetničke reprezentacije, već istovremeno odgovara buđenju iz fantazmagorične uspavanosti modernog čoveka, pa stoga način korišćenja „oniričkih efekata“ u budnom stanju predstavlja formu „dijalektičkog mišljenja“ koja vodi reformaciji svesti („buđenja iz sna koji svet ima o sebi“, kaže Marks na koga se Benjamin poziva), a samim tim i odnosa umetnosti prema stvarnosti i svojoj socijalnoj funkciji. Montaža kao komercijalna forma ranog spektakla koja modernog čoveka pretvara u pasivnu mašinu recepcije ili „kaleidoskop obdaren svešću“ (Benjamin), u avangardnom delu dobija odlike „dijalektike u mirovanju“ koja spajanjem nespojivog „prekida kontekst u koji je ubačena“, razgrađuje privid pojava i menja percepciju sveta dovodeći posmatrača u konflikt sa utvrđenim navikama i shvatanjima stvari i poretka stvari u modernom kapitalističkom društvu. Reflektujući reklamersku ideju ontološke raščlanjenosti, avangarda je okreće u smeru „kôda bez artikulacije“ (Luis Prieto) koji, za razliku od reklamerskog kôda sa artikulacijom, nosi parcijalnu ili dvosmislenu poruku, odnosno stvara jednu vizuelno, semantički, stilski i emocionalno disonantnu situaciju koja intendira psihološkom efektu buđenja-šoka. Montaža je, navodi Ajzenštajn, stvaranje konflikata unutar okvira slike („imagistički“ preobražaj zakona dijalektike) i kao takva ona najneposrednije realizuje zadatak umetnosti da u dinamičnom sukobu suprotstavljenih stvari ispolji i kod gledaoca podstakne protivrečnosti postojanja.¹⁸⁴

Kolaž ili primarno *papier collée* nije samo prvi izum avangardne i moderne apropijacije već i paradigmatku uređaj svih montažnih postupaka koji su se iz njega razvili: potpunim izlaskom u trodimenzionalnost on postaje asemblažem (koji više nije

¹⁸³ Vidi Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, str. 74.

¹⁸⁴ S. M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija. Eseji o filmu*, str. 66, 74.

slika sa apliciranim neumetničkim materijalima već samosvojni objekat), uvođenjem fotografske građe pretvara se u fotomontažu ili fotokolaž, upotrebom nađenih snimaka



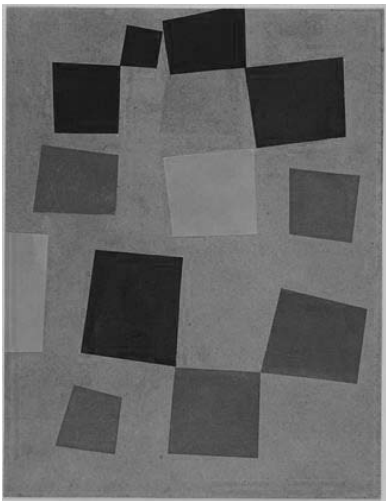
23. Žorž Brak, *Melodija violine*, 1914.

dobija se filmski i video-kolaž, kombinovanje muzičkih citata rezultira muzičkim kolažem i sl. U najopštijem smislu likovni kolaž bi se mogao definisati kao postupak građen na načelu „transsemiotičke citatnosti“: citatna građa tu su stvarni civilizacijski ili prirodni predmeti (komadi novina, tapeta, žica, kanapa, drveta i sl.), a u književnom kolažu njihovi verbalni i kopirani adekvati (citati novinskih tekstova, reklamnih slogana, dokumentarnih hronika, otrcanih fraza svakodnevnog jezičke komunikacije).¹⁸⁵ Kolaž je razbio mimetičko načelo umetnosti obratom od znaka prema stvarnom predmetu ili tekstu, što znači da umetnički znak postaje areferencijalan i asemiotičan, za razliku od apstraktnog slikarstva koje ukida mimetizam upotrebom antireferencijalnih i antisemiotičkih, čisto pikturalnih znakova. Pikasovo objašnjenje motivacionog faktora koji je doveo do invencije kolaža neposredno odražava njegovu funkciju ukidanja autonomije umetnosti i estetskog privida: „Namera kolaža bila je da stvori ideju da različite teksture mogu da uđu u kompoziciju i postanu realnost u slikarstvu koja se nadmeće sa realnošću u prirodi. Nastojali smo da se otarasimo varke oka (*trompe l'oeil*) kako bi pronašli varku duha (*trompe l'espirit*)“.¹⁸⁶ Ono na čemu Pikaso i Brak insistiraju nije predmet po sebi već faktornost ili „šum materijala“ (V. Markov) i montaža heterogenih, naslikanih i nalepljenih, segmenata fakture po načelu kontrasta čime se stvara osećaj „konstruiranosti“ i „stvarnosti“ slike nasuprot iluzionizma čisto slikovne i organske konture u klasičnom slikarstvu. Svakako da postupak davanja autonomne vrednosti fakturi prethodno nalazimo kod impresionista, Van Goga i Sezana, ali kubizam u potpunosti napušta „imanentni rad“ (Hansen-Leve) slike kao kompozitnog tkanja u slojevima pretvarajući je u trodimenzionalni prostor dinamičkih kontrasta i interakcije heterogenih elemenata, u sliku-predmet. Kubistički kolaž, kao i onaj futuristički, u suštini

¹⁸⁵ Vidi Dubravka Oraić Tolić, „Kolaž“, str. 42.

¹⁸⁶ Cit. pr. David Banash, isto, np.

je prikazivački (npr. mrtva priroda) i pikturalno orijentisan, ali je eksperimentalnim proširenjem materijalnog ansambla i semiotičkog potencijala slikarstva „otključao vrata“ (L. Lipard) za dolazak dadaističke montaže. Dadaistički kolaž (Arp, Švitters, Tojber-Arp) je, posve suprotno, apstraktno ikonoklastičan i želi da, kao i redimejd, umetnost potpuno izvede iz konvencionalnih okvira i uništi svaki trag pikturalnosti i formalne organizacije u korist zakona slučaja i haotičnog gomilanja materijala. Hans Arp je, pišući o svojim



24. Hans Arp, *Bez naziva*
(*Kvadrati papira aranžirani prema zakonu slučaja*), 1917.

radovima, najbolje objasnio logiku dadaističkog likovnog kolaža: „Ovo su slike Stvarnosti po sebi, bez značenja i bez personalne namere. Mi odbacujemo sve što je bilo kopija ili opis, da bismo pustili Elementarno i Spontano da delaju u punoj slobodi“.¹⁸⁷ Iako dadaističkom zakonu slučaja suprotstavljaju načelo konstrukcije kao planske i organizovane proizvodnje, ruski konstruktivisti poput Tatlina i Rodčenka takođe smatraju da svaki trag iluzionizma kao efekta koji se stvara na površini materijala treba potpuno da nestane iz umetnosti u korist dejstva realnih materijala u realnom prostoru.

Konstruktivizam je logiku montaže okrenuo u pravcu skulptoralnog mišljenja izumevanjem slikarskih reljefa (Arhipenko), kontra-reljefa (Tatlin) ili prosto objekata (Rodčenko), ali ono što objedinjuje sve postupke kolaža i konstrukcije predfabrikata jeste insistiranje na neumetničkom ili realnom materijalu, odnosno na onome što Tristan Cara naziva „kosmologijom materijala“. Budući faktičko, primećuje Boris Grojs aludirajući na Makluanovo geslo „medij je poruka“, avangardističko prisvajanje predstavlja „epifaniju čiste materije“ koja pomera fokus pažnje sa poruke ili „spiritualnog sadržaja“ na sam medij iskaza.¹⁸⁸

Slično likovnom, u književnom kolažu (Apoliner, Cara, Hljebnikov, Dos Pasos itd.) inkorporacija neknjiževne citatne građe stremi dekonstrukciji diskurzivne logike linerane naracije i fikcionalnog teksta i otvaranju književnosti „žurnalizmu objektivnog

¹⁸⁷ Cit. pr. Anri Bear i Mišel Karasu, *Dada. Istorija jedne subverzije*, str. 94.

¹⁸⁸ Boris Grojs, „Iconoclasm as an Artistic Device“, *Art Power*, str. 70-71.

svedočenja“ (S. Tretjakov) ili „literaturi činjenica“ koju nalazimo u lefovskom dokumentarno-feljtonističkom romanu (B. Pilnjak). Lingvista Grigorij Vinokur je u jednom članku u *Lef*-u objasnio kako se najšire korišćene novinske forme izraza (uvodni tekst, telegram, intervju) konstruišu korišćenjem unapred determinisanih „redimejd stereotipova“ ili „govornih šablona“, što znači da je žurnalistički jezik opšte vlasništvo, a pravljenje novina mehanički proces montaže.¹⁸⁹ S druge strane, Apoliner je, treba to naglasiti, bio prvi moderni umetnik koji je deklarativno izrazio fascinaciju principom montaže kao sredstvom „asembliranja pesme od dispartnih elemenata“, a u štampanim masmedijima prepoznao novi izvor umetničke inspiracije: „Prospekti... katalogi, poster, reklame svih vrsta. Verujte mi, oni sadrže poeziju naše epohe. Ja ću učiniti da ona ponikne“.¹⁹⁰ Slično tome, scenski eksperimenti Pirandela, Mejerholda, Brehta i Piskadora počivaju na odbacivanju larpurlartizma tradicionalnog teatra, razaraju jedinstvo vremena i mesta radnje operišući neorganskom montažom scensko-mimičkih predfabrikata koji se uzimaju iz *Commedie dell'arte*, vašarskog i lutkarskog pozorišta, Kabuki teatra i cirkuske akrobatike i montiraju u scenske grupacije, a ove jedna za drugom u scenske tokove. Redak primer avangardnog muzičkog kolaža nalazimo kod Erika Satija koji je u muzici za Koktoov balet *Parada* (1917) koristio izvanmuzičke zvuke (klopot pisaae mašine, pisak parobroda, zavijanje brodske sirene, pucanj pištolja) kako bi proširio soničnu paletu i muziku otvorio zvučnom ambijentu svakodnevice. Ako književni kolaž nalikuje novinskom mozaiku tekstova („Naš ep su novine“, ističe Tretjakov), teatarski vodvilju, a muzički aleatornoj urbanoj buci, likovni počinje da nalikuje stolu, podu i svakoj drugoj površini-receptoru na kojoj su predmeti spontano razbacani (dadaistički kolaž) ili figurativno raspoređeni (kubistički i futuristički kolaž), te stoga plan slike prestaje da bude odvojen od plana realnosti, a ono što je Klod Levi-Stros nazvao „uravnoteženošću prirodne i veštačke strukture“ ili plana iskustva i plana opažanja u klasičnom slikarstvu, ustupilo je mesto poremećaju ravnoteže i dejstvu šoka o kojem je pisao Benjamin. Elevacija horizontalnog poretka sveta u vertikalni poredak umetnosti može se metaforički pročitati kao prevođenje ili uzdizanje „niske“ životne situacije u „visoku“ umetničku situaciju ili strukturu od čega će Danijel Speri pola veka kasnije

¹⁸⁹ Cit. pr. Devin Fore, „The Operative World in Soviet Factography, str. 126.

¹⁹⁰ Cit. pr. William Seitz, *The Art of Assemblage*, str. 15

načiniti koncept otelotvoren u „slikama-zamkama“ koje pravi tako što zatečene ostatke obroka (tanjire, čaše, escajg, fiksira za sto koji izlaže na zidu kao sliku-asemblaž): „Drugačije je jedino orijentiranje u odnosu na gledatelja“ kaže on, „ono što je bilo vodoravno, postaje uspravnim i smatra se umjetničkim (pažnja! – umjetničkim delom)“.¹⁹¹

Insistiranje na konkretnosti materijala biće, kako smo videli raspravljajući koncept nađenog objekta, sa nadrealističkim kolažem i asemblažem anulirano u korist asocijativnih potencijala predmeta i sklopova kontrasnih slikovnih fragmenata što je Vilijam Seic opisao na sledeći način: „Figuracijski, praksa asemblaža uzdiže materijale sa nivoa formalnih relacija na nivo društvene poezije, baš kao što reči i brojevi, naprotiv,



25. Huan Miro,
Poetski objekat, 1936.

treba da budu formalizovani“.¹⁹² Dok kubistički kolaž nastoji da ublaži „udar diskontinuiteta“ time što pribegava slikanim „prelazima“ (*passage*), nadrealistička montaža zasniva se, kaže Seic, na oštroj jukstapoziciji ili „postavljanju jedne stvari pored druge bez veziva“, bez prelaza, bez svodenja suprotnosti na zajednički stilski ili formalni imenitelj.¹⁹³ Tako, na primer, u Miroovom *Poetskom objektu* (1936) nalazimo u vertikalnu strukturu naslagane prepariranog papagaja na grani, punjenju žensku čarapu sa cipelicom od lutke, viseću lopticu od plute, cilindar, celuloidnu ribu i razne druge trice i kučine, što nas asocira na slobodno nizanje nepovezanih slika u nadrealističkoj poeziji. Breton je ideju jukstapozicije preuzeo od Lotreamona („slučajni susret šivaće mašine i kišobrana na stolu

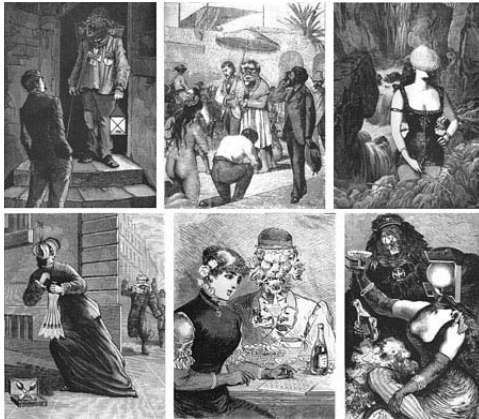
za vivisekciju“) i proverio je na dadaističkom modelu aleatorne slike, ali dok dadaističko delo *indukuje* slučaj i želi da se nametne kao potpuno neorganizovano i proizvoljno, ono nadrealističko *konstruiše* „objektivni slučaj“ kao sliku psihičkog lavirinta nalik „paranojačkom delirijumu“ (S. Dali), oniričkoj evokaciji stvarnosti ili dnevnoj sanjariji. Filozofija jukstapozicije počiva na „ushićenoj vezi suprotnosti“, vivisekciji raznorodnih stvari i razaranju njihovih semiotičkih okvira, odbijanju logičke sinteze, isticanju apsurd

¹⁹¹ Cit. pr. Edward Lucie-Smith, *Umjetnost danas*, str. 176.

¹⁹² Seic, isto, str. 84.

¹⁹³ Isto, str. 25.

kao poraza racionalnog manipulisanja postojećim stvarima i podacima, odnosno na svemu onome što prekida linearni tok svesti i vodi budućem, naizgled kontradiktornom, „razrešenju sna i realnosti u apsolutnoj realnosti – nadrealnosti“ (*Prvi manifest nadrealizma*). Kolaž će sa nadrealizmom takođe doživeti svoju metamorfozu i biti stavljen u službu „halucinantnih sledova kontradiktornih slika” kakve nalazimo u Ernstovim ciklusima kolažnih novela *Žena 1000 glava* (1929) i *Jedna nedelja dobrote*



26. Maks Ernst, *Jedna nedelja dobrote*, 1934.

(1934) koje kombinuju fragmente fotografija i devetnaestovekovnih gravira. Tim povodom Breton je govorio o superiornosti Ernstovih kolaža u odnosu na one kubističke zbog njihovog „kinematografskog karaktera“ i mogućnosti dosezanja dve ili više dispartnih realnosti iz čijeg približavanja „vrcne varnica” koja nas „dezorijentiše u našem sećanju i lišava nas referencijalnog okvira”.¹⁹⁴ Dok kubisti i dadaisti u

montaži vide odraz nužnosti ili slučajnosti

svakodnevnog života, nadrealisti u njoj vide odraz unutarpsihičke konfliktnosti i smatraju da je pre svake umetnosti postojao „film u ljudskim glavama“ (A. Kluge) koji kao izvor imaginativne moći u prethodnoj umetnosti i književnosti nije bio dovoljno istražen, osim kod apostola iracionalnog u koje Breton ubraja Boša, Lotreamona, Nerval, Redona, itd. Nadrealizam je montažu izveo do nivoa potpuno proizvoljne poetske slike koja, navodi Branko Aleksić, „ne posreduje bitak već ga rečima uzetim iz serije suprotstavljenih stvarnosti u času nadahnuća neposredno prevodi u našu blizinu, kao osobenu vizuelizaciju *ne-pojmovne nad-objektivnosti*, nadstvarnosti“.¹⁹⁵

I fotomontaža tehnički ishodi iz dadaističkog kolaža pošto se koristi isecanjem, lepljenjem i spajanjem „papirnog materijala“ (fotografije) na dvodimenzionalnoj površini, ali za razliku od kolaža gde se već pojavljuju izolovani primeri inkorporacije fotografije u kompoziciju slike, ovde se fotografije ili fragmenti fotografija koriste kao primarni materijal (Rodčenko fotomontažu tumači kao zamenu likovnih fotografskim

¹⁹⁴ Vidi Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, str. 58.

¹⁹⁵ Branko Aleksić, *Otkrivenje u nadrealizmu*, str. 87-88.

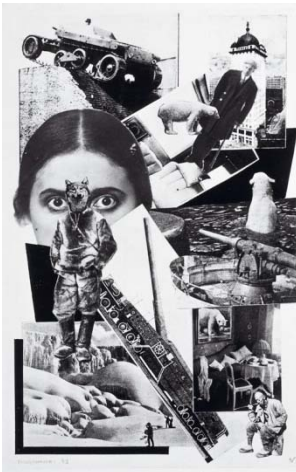
elementima), a često i u kombinaciji sa drugim štampanim materijalima (isečci iz novina, oglasi). Fotomontaža je zasnovana na manipulaciji ikoničkim znacima i na dokumentarnosti fotografske reprezentacije što je konceptualno čini bliskom književnoj



27. Džon Hartfild, *Adolf supermen guta zlato i suklja đubre*, 1932.

montaži dokumenata, a strukturalno filmskoj montaži unutar kadra (Raul Hausman fotomontažu naziva „statičnim filmom“), a umetnici avangarde je koriste kao sredstvo satire nemačkog militarizma i sociopolitičke stvarnosti vajmarskog društva (berlinska dada) ili kao instrument agitpropa (sovjetski konstruktivizam). U oba slučaja paraleleno se, navodi Don Ades, „javila goruća potreba da se učini odmak od ograničenja apstrakcije ali bez skliznuća u zastarele ilustrativne ili figurativne modalitete“, pa se stoga fotografija nametnula kao medij koji ima „privilegovan odnos prema stvarnosti“ i kao takva

pruža velike mogućnosti da se ta ista realnost dezorganizuje ili reorganizuje.¹⁹⁶ Bez obzira na to da li je figuracijski kao kubistički ili apstraktan i „sirov“ kao dadaistički, kolaž konstruiše realnost po sebi, dok fotomontaža razgrađuje kôdove konstrukcije



28. Aleksandar Rodčenko, fotomontaža za pesmu Majakovskog “O ovome”, 1923.

realnosti u političkim i reklamnim fotoreprezentacijama (Hartfild, Gros, Heh) ili ih upošljava kako bi kreirala novu viziju sveta i novog komunističkog društva (Klutsis, Lisicki, Rodčenko). U obe instance, nemačkoj i sovjetskoj, umetnici dele shvatanje koje je nabolje formulisao El Lisicki kada je rekao kako nijedna druga vrsta reprezentacije nije kompletno razumljiva svim ljudima kao fotografija.¹⁹⁷ Međutim, fotografija

fragmentacijom i jukstapozicijom sa drugim fotografijama prestaje biti odrazom stvarnosti ili „pisaljkom prirode“ i postaje sredstvom distorzije i dekompozicije stvarnosti (vremena, prostora, dimenzija) – nađenom slikom koja proizvodi „kôdove bez artikulacije“. Moglo bi se reći da je fotomontaža dvostruko

obuhvatila masmedijsku montažu usvajajući njene konstruktivne principe ali i

¹⁹⁶ Dawn Ades, *Photomontage*, str. 66.

¹⁹⁷ Cit. pr. Ades, isto, str. 63.

prisvajajući njen sadržaj, i kao takva nije, poput kolaža i redimejda, primarno stremila uništenju ili reorganizaciji tradicionalne institucije umetnosti, već stvaranju novog tipa umetnosti prilagođenog industrijskim principima (re)produkcije i komunikacijskoj funkciji masmedijske slike. Vrednost fotomontaže moguće je sameriti samo stepenom njenog socijalnog dejstva (političkog sadržaja, masovne razumljivosti i optičke preglednosti), kaže Karel Tajge povodom konstruktivističke fotomontaže: „Nije predmet kontemplacije kao slika, posmatra se i čita kao plakat, nije harmonija boja i oblika, već poziv i saopštenje; ona pripoveda, objašnjava, ubeđuje, dokumentuje i aktivno, intelektualno i emocionalno, utiče na psihu gledaoca“.¹⁹⁸

Jedan istoričar umetnosti svojevremeno je primetio kako je montaža bila endemska za kulturu prve polovine 20. veka a, dodaćemo, ona umetnička je, uz redimejd, nesumnjivo odigrala ključnu ulogu u zasnivanju diskursa modernog aproprijacionizma. To je pokazala i izložba „Umetnost asemblaža“ koju je u njujorškom Muzeju moderne umetnosti (1961) priredio Vilijam Seic i koja je predstavila široku panoramu avangardnih i neoavangardnih pozicija montažne umetnosti u rasponu od kubizma, futurizma i dade, preko nadrealizma, pa sve do neodade, novog realizma, Raušenberga, Brusa Konera, Lujze Nevelson i drugih. Termin „montaža“ u to vreme u vokabularu istorije umetnosti nije bio u optičaju, a Seic se, kako je naveo u predgovoru kataloga, odlučio za termin „asemblaž“ smatrajući da on najpreciznije opisuje zajedničke karakteristike „kolaža, objekata i konstrukcija“ koje je predstavio na izložbi. Doista, vreme ove izložbe obeležava ekspanzija asemblaža u svim njegovim standardnim (objektni, skulptoralni, slikarski) i izvedenim formama (akumulacija, aranžman, instalacija, envajronment), kao i diverzitet materijalnih resursa, semantičkih konteksta i strategija upotrebe prisvojevina. Međutim, Lusi Lipard je pronicljivo primetila kako je Seicov projekat bio primljen kao početak jedne tendencije kada je u stvari bio njen kraj: „Predstavljajući iscrpan pregled jedne aditivne tradicije, ova izložba je zaista usmrtila asemblaž i pripremila put za novu umetnost“.¹⁹⁹ Lipardova je u pravu jer je, posmatrana iz današnje perspektive, „Umetnost asemblaža“ snažno markirala neoavangardni momentum rekuperacije i reinvesticije avangardne kategorije dela koji je retroaktivno ispunio njegov prethodno nerealizovani ili

¹⁹⁸ „O fotomontaži“, *Vašar umetnosti*, str. 158-159.

¹⁹⁹ Cit. pr. Lucy R. Lippard, *Pop art*, str. 72.

parcijalno realizovani istorijski smisao. Razmatrajući odnos avangarde i neoavangarde, Hal Foster, koristeći se Frojdovim pojmom „odložene akcije“, konstatuje kako produktivnim ponavljanjem, paradoksalno, neoavangarda deluje na avangardu kao što je ova delovala na nju: avangarda se „vraća iz budućnosti“, dok neoavangarda „rekonstruiše svoju prošlost“.²⁰⁰ To je vreme kada prisvajanje neumetničkih (najčešće otpadnih) materijala još uvek nosi obećanje uvođenja neumetnosti i anti-umetnosti u kontekst umetnosti i draž eksperimenta koji zalazi s onu stranu tradicionalnih tehnika, praćen onim što je Ajzenštajn nazvao „stvaralačkom ekstazom“ koja se rađa „kada začujete i osetite fragmente“. Sve ono što su avangardni umetnici, književnici i sineasti kroz eksperimente sa jezikom, formom, tehnikama, materijalima i medijima izumeli u prve dve decenije dvadesetog veka i što počiva na montažnom sintaksičkom i konstruktivnom principu, neoavangarda je ponovo upotrebila kao sredstvo razvijanja kritičke, korektivne i subverzivne prakse naspram dominantne estetske ideologije visokog modernizma. Neoavangardni beg od slikovitosti biće istovremeno praćen pojavom slikarskog kolaža u pop-artu (Dž. Rozenkvist, T. Veselman, R. Kitaj) koji će reflektovati montažne obrasce modeliranja čulnosti u vizuelnoj maskulturi i ustanoviti novu liniju ispoljavanja montaže kao sintaksičkog načela i pozadinske konstruktivne alatke stavljene u službu raznorodnih strategija slikovne proizvodnje.

Ontologija raščlanjenosti

„Meni se čini da je važno da se otarasimo totaliteta, jedinstva... Totalitet se mora razmrskati; moramo se odučiti od toga da ga respektujemo“, kaže Niče, vizionarski anticipirajući dolazak montažne ontologije raščlanjenosti.²⁰¹ Po Peteru Birgeru, revolucionarni značaj montaže prvenstveno počiva na činjenici da ona razbija klasični tip organskog umetničkog dela u korist onog neorganskog, odnosno jedinstvu delova i celine suprotstavlja sklop fragmenata od kojih svaki zadržava svoju autonomnu vrednost i značenje.²⁰² Pojam organskog jedinstva izvodi se iz organicističke metafore koja u klasičnoj estetici – počevši od Platona i Aristotela pa sve do Kanta – opisuje usklađenost

²⁰⁰ Hal Foster, „Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?“, *The Return of the Real*, str. 29.

²⁰¹ Cit. pr. Bernhard Valdenfels, *Osnovni motivi fenomenologije stranog*, str. 24.

²⁰² Teorija avangarde, str. 88.

delova i celine umetničkog dela i referiše na stanje slično biološkom organizmu gde funkcionalno različiti organi svojim komplementarnim dejstvom održavaju i reprodukuju delovanje tela u celini. Pojmu organskog dela Peter Birger suprotstavlja pojam



29. Hans Belmer, *Lutka*, 1936.

neorganskog avangardnog dela: dok organsko umetničko delo „hoće da prikrije činjenicu svoje proizvedenosti“ tako što „intendira jedan celovit utisak“ zaokružene celine, dotle avangardno ili neorgansko delo „hoće da bude prepoznato kao tvorevina, kao artefakt sačinjen od stranih artefakata.“²⁰³ Shodno tome, tvorac organskog dela živi u intimnom jedinstvu sa svojim materijalom i odnosi se

prema njemu kao nečem „živom“ (Mikelandelo je, na primer, govorio o „otkrivanju lika“ u kamenu) poštujući

ga kao nosioca značenja, dok avangardni umetnik „ubija život materijala“ izdvajajući ga iz njegovog funkcionalnog konteksta i tretirajući ga kao prazni znak kojem on dodeljuje novo značenje. Ovde se, dakle, radi o sadejstvu „šuma“ neumetničkog materijala i šava uklapanja ili samovolje reza koji, ostajući napadno vidljivim, istovremeno otkriva način postanka dela (artificijelnu konstruisanost iz delova) i reprezentuje „granicu“ koja čuva semantičku autonomiju delova ali služi i kao most za uspostavljanje suodnosa. Pri tom treba, shodno Adornovom tumačenju ove problematike, podvući da montaža ne osporava jedinstvo umetničkog dela kao okvira izraza bez koga „neusklađenost“ i „disonanca“ ne bi ni bili mogući, već organski tip neposredovanog jedinstva u odnosu delova i celine.²⁰⁴

S obzirom da je organska metafora telesna, Adornova konstatacija najbolje se može ilustrovati na primeru lutki Hansa Belmera koje, sastavljene od rastelovljenih organa drugih lutki, jesu jedinstveni entiteti ali je to jedinstvo posredovano šavovima isecanja/spajanja, odnosno izvođenjem na videlo „kastacije anksioznosti“ o kojoj je raspravljala Rozalin Kraus. Ovaj primer budi asocijaciju na ono što Žil Delez i Feliks Gatari nazivaju „mašinskim asemblažem“ koji ne opisuje tehničku mašinu, već „kolekcije delova koji funkcionišu zajedno“²⁰⁵, a gde se rez i veza stapaju u jedno a opet

²⁰³ Isto, str. 111.

²⁰⁴ Birger, isto, str. 88.

²⁰⁵ Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip. Kapitalizam i šizofrenija*, str. 30-31.

upućuju na transverzalno povezivanje sa nekim drugim asemblažem, konkretno onim iz koga je prisvojevina istrgnuta – druge lutke, novine, knjige i sl. Aproprirani odlomak može se shvatiti kao citat ako stoji za neku celinu koja je kao takva već poznata primaocu, dok izostanak „oštrine granice odlomka“ govori da nije reč o citatu već o opštem ukazivanju na stvarnost izvan granice umetničkog dela“, na kojoj se mora zasnivati svako umetničko delo, bilo ono komponovano ili montirano“. ²⁰⁶ Stoga Birger zaključuje da avangardno delo pri recepciji proizvodi prelom analogan prelomu u njegovoj neorganskoj strukturi jer intendira decentriranosti subjekta posmatranja, što znači da je podiranje klasičnih oblikovnih principa praćeno i podiranjem recepcije zasnovane na organskom umetničkom delu koje se, shodno Imanuelu Kantu, posmatra kao što se posmatra priroda „iako je posmatrač svestan da se radi o prividu“. ²⁰⁷ Konačno, treba napomenuti da će se neorgansko i nejedinstveno delo pojaviti sa instalacijom kao bezokvirnom formom montaže fizički nespojenih elemenata (raspoređenih ne više u prostoru slike ili objekta već u fizičkom prostoru izlaganja) i koja svojom dispozicijom može posmatrača čak i da dovede u samo središte dela i onemogući mu percepciju celine.

Valja prisetiti da je Džoša Rejnolds zagovarao kombinatorno imitiranje „najboljih uzora“ kao dobru normu, ali da se protivio „eklektizmu“ nastalom spajanjem „suprotnih stvari“ pošto on ostavlja „stranstvenost“ prisvojevina vidljivim i svedoči o nemoći slikara da ih uklopi u stilski koherentnu kompoziciju. U tom smislu, organsko delo bešavno ušiva prisvojene elemente u novostvorenu celinu i harmonizuje ih sa onim vlastitim/stvorenim, pa tako, na primer, samo konoser ili obavešteni posmatrač prepoznaje u Maneovom *Doručku na travi* (1863) transpoziciju motiva iz Đordoneovog *Koncerta u prirodi* (1510). Slično tome, kada Stravinski u *Petrušku* ubaci insert Lanerovog valcera ili T. S. Eliot u „Pustoj zemlji“ citira Vagnerove stihove iz *Tristana i Izolde* onda ti citati, iako se prepoznaju kao spoljašnji dodaci, bivaju preplavljeni i konačno progutani vlastitom celinom, odnosno uklopljeni u jezik aproprijacioniste i kao takvi se ne iskazuju neobičnim ili tuđicama u jeziku. Drugi primer, koji odlikuje citani tip eksplicitnog prisvajanja i princip kopističke montaže stranih elementa, možemo naći u Maneovoj slici *Portret Emila Zole* (1868) gde na zidu, u pozadini sedećeg portreta pisca,

²⁰⁶ Vidi Volker Klotz, „Citat i montaža u novijoj književnosti i umetnosti“, str. 544.

²⁰⁷ Isto, str. 123.

vidimo na tablu prikačene fotografiju Maneove *Olimpije*, Utamarovu estampu i Gojinu graviru po Velaskezu. Neki istoričari umetnosti ovo protomodernističko delo navode kao



30. Eduard Mane, *Portret Emila Zole*, 1868.

preteču avangardne montaže, ali razlika je u tome što se ovde radi o slivenom i organskom jedinstvu vlastitih i stranih elemenata sintetizovanih istom tehnikom i u istom materijalu i gde je citat drugih umetnika ilustrativan u smislu da je doslovan i da referiše na estetski ukus pisca. Maneovo delo nadovezuje se na tradiciju „slike u slici“ koja se najčešće ispoljava u reprezentacijama umetničkih kolekcija (slikarski žanr poznat kao *Kunstkammer* ili „umetnička zbirka“) gde se citirana ili minijaturno kopirana dela na semiotičkom planu pojavljuju kao stabilni ikonički znaci uklopljeni u ikoničku sintagmu slike sa ostalim znacima koji referišu na predmete, ljude, životinje i sl. Citati koje upošljava Mane su intrasemiotički u smislu da tu fenotekst pripada istoj umetnosti ili poretku začenja kao prototekst, a prisvajanje je nematerijalno i zasnovano na odnosu sličnosti jednog sa drugim ikoničkim znakom. Avangardno montažno delo je, pak, transsemiotičko ili faktocitatno zato što se tu suodnos uspostavlja između umetnosti i neumetnosti, a prisvajanje je faktičko, objektno orijentisano i odnos forme prema sadržaju ne gradi, kako smo već naglasili, kao spoljašnji već kao unutrašnji uslov. Parafrazirajući Deleza i Gatarija, možemo reći da umetnik tu „kvari“ i „dekodira“ prisvojevine („sakuplja svoje blago radi predstojeće eksplozije“, kažu francuski mislioci), proizvodi neku vrstu procepa ili tenzije između senzornih stimulansa kako estetskog tako i neestetskog karaktera i interval stavlja u samo središte estetskog procesa.

Za razliku od klasične vizuelne tradicije zasnovane na razmenljivosti ikoničkih znakova unutar istog i stabilnog jezičkog kôda, avangardna kategorija dela, naglasili smo, operiše tantuz-znacima koji su po svojoj prirodi arbitrarni (nalik lingvističkom znaku) i stoga konvertibilni za svaki novouspostavljeni skup pravila u kojem stupaju u međusobni dijalog i proizvode „nešto treće“ (S. Ajzenštajn). Tim povodom Žak Derida naglašava kako svaki element montaže razbija kontinuitet ili pravocrtost diskursa i dovodi do dvostrukog čitanja – u odnosu na kontekst porekla i aktuelni kontekst – pri čemu ova

promenljivost značenja ostaje zauvek otvorenom.²⁰⁸ Derida montažu uzima kao primer razbijanja zapadnog logocentrizma koji, sa kulminacijom u modelu znaka Ferdinanda de Sosira, pokušava da prikuje određeno označeno uz dati označitelj i tako čini nasilje nad prirodom jezika koji u praksi funkcioniše po principu „spojeva“ – osoba ili stvari koje povezuje.²⁰⁹ Neorgansko montažno delo stoji u temelju moderne lingvističke revolucije koja koherentnu i univokalnu diskurzivnu celinu razbija doslovnim „citativnim



31. Pablo Pikaso, *Glava bika*, 1942.

kalemljenjem“ (Derida) ili ispreplitanjem heteroklitnog materijala koje u prvi plan ističe dekonstrukciju konvencionalne logike znaka i izražajnih postupaka označavanja. Kao ilustraciju Deridine teze možemo uzeti Pikasovu *Glavu bika* (1942) gde sjedinjenje (metonimija) volana i sedišta bicikla proizvodi metaforu, odnosno strukturalno generisan novi objekat (suma ovih delova bicikla nalikuje glavi bika). Ono što montaža poput ove Pikasove čini jeste da po principu spojeva uspostavlja jedan novi, samosvojni kôd koji ne prethodi delu i ne čini njegovu spoljašnju polaznu tačku, već je sadržan u samom delu, pri čemu, u konkretnom slučaju, taj novi kôd počiva na asocijaciji ikoničkog znaka za glavu bika i montaže predmeta. Shodno Žaku Ransijeru, „tačka balansa“ politike montaže počiva na kombinaciji metonimijskog i metaforičkog odnosa, odnosno na međugri dejstva čitljivosti i dejstva nečitljivosti elemenata, logike lingvističkog smisla i logike lingvističkog besmisla.²¹⁰ Avangardna montaža postavila je temelj umetnosti kombinatnog prisvajanja i igrama arbitrarnošću znaka tako što je pokazala da svaki predmet, bez obzira na poreklo, može biti stavljen u odnos sa bilo kojim drugim predmetom, da svaka stvar može postati znakom za neku drugu stvar, odnosno da je kroz umetnost moguće pregrupisavati i proigravati činjenice i čestice sveta izvodeći ih iz konvencionalnih u nekonvencionalne skupove i sklopove semantičkih odnosa.

²⁰⁸ Vidi Gregory Ulmer, „Predmet post-kritike“, str. 96.

²⁰⁹ Ulmer, isto.

²¹⁰ Jacques Rancière, „Problems and Transformations in Critical Art“, str. 84.

Cut/paste

„Da biste stvorili dadaističku pesmu uzmite novine. Uzmite makaze. Izaberite u novinama članak koji ima dužinu koju želite dati svojoj pesmi. Izrežite članak. Zatim izrežite svaku reč toga članka i stavite reči u papirnu kesicu. Blago protresite. Zatim izvlačite papiriće jedan za drugim i poredajte ih po redosledu. Savesno kopirajte. Pesma će ličiti vama. I vi ćete postati književnik nenadmašive originalnosti i čarobne senzibilitnosti, premda neshvaćen od široke publike”.²¹¹ Ovaj opis nastanka dadaističkog aleatornog poetskog kolaža Tristana Care nije značajan samo kao „novinski recept” primene zakona slučaja u nastanku umetničkog dela, već isto tako ukazuje na promenu u shvatanju umetničke tehnike koja je dovela do toga da su pisci odbacili nalivpero, slikari kist, a skulptori dleto, i zamenili ih svakodnevnim alatkama zanatskog i kućnog majstorisanja – makazama i lepkom. Bazičnu *cut/paste* kompjutersku komandu kojom se danas služi svaki korisnik računara i svaki umetnik koji uz pomoć kompjuterskog softvera obavlja produkciju ili postprodukciju svog dela, u svet umetnosti programski su uveli Cara, Arp i ostali dadaisti koji su na ovaj način želeli da oslobode lingvistički znak od njegove reprezentativne funkcije, umetnost od mitosa stvaralačke vizije i imaginacije, a umetnički rad od uslovljenosti tradicionalnim proizvodnim ansamblom. Aproprijacija neumetničkih materijala stoji u proporcionalnom odnosu sa uvođenjem neumetničkih tehnika jer to uslovljava način proizvodnje iz delova: oni moraju na ovaj ili onaj način biti izabrani, potom uzeti, isečeni ili iskopirani, i na kraju kombinovani i fiksirani, bilo u intaktnom ili izmenjenom stanju, ali u svakom slučaju moraju ostati prepoznatljivi kao singularni i prisvojeni entiteti. U tom smislu, montaža je dominantno sintaksičko načelo avangardne kategorije dela, a *cut/paste* njegova tehnika zasnovana na binarnom kôdu dekontekstualizacije ili reza i rekontekstualizacije ili umetanja, što će Deridu i navesti da montažno pisanje metaforički nazove „biseksualnim pisanjem” koje njegovog tvorca čini istovremeno „kastratorom” i „invaginatorom”, onim koji razara i onim koji stvara.²¹² Iako se Deridina metafora možda čini ekscenstvom i bliže asocira hiruško presađivanje organa nego umetničku montažu, ona itekako konvenira Carinoj dijalektici razaranja-

²¹¹ Cit. pr. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, str. 105.

²¹² Cit. pr. Gregory Ulmer, „Predmet post-kritike“, str. 97-98.

stvaranje gde se jedan materijalni artefakt fragmentira da bi se od njegovih krhotina napravio drugi, odnosno jedan poredak značenja razara da bi se od njegovog materijala napravio novi. Za avangardne montažere, čitav svet postao je građom koja se nasiljem prisvajanja, prekodiranja i disrupcije može upotrebiti, jer montaža je, po pravilu, uvek neki kontraporedak – aleatoran ili planiran, usmeren ili neusmeren – odnosno delezovska mašina za umnožavanje kompleksnosti sveta i uspostavljanja novih odnosa među postojećim stvarima. Novinski isecci i komadi kanapa, medijske fotografije i stare gravire, filmski i audio snimci, delovi mašina i automobila, sve to i štošta drugoga prošetace montažnim stolom umetnosti dvadesetog veka sve do danas, a ono što je bio nihilistički čin dade postace univerzalno primenljivim konstruktivnim postupkom.

Carin novinski recept može se dovesti u vezu sa Pikasom koji je, prema nekim svedočenjima, na ideju kolaža došao posmatrajući krojački rad svoje ljubavnice Eve Duel i mustre nasumično razbacane na stolu i pribodene na krojačku lutku, dok je limenu *Gitaru* (1912) napravio ugledajući se na konstruktivne postupke koje je primenjivao Huan Gomez Ramirez, renomirani graditelj gitara i njegov pariski sused.²¹³ Aplikacija tradicionalno zanatskih tehnika (isecanja, krojenja, lepljenja i pribadanja) u slikarstvu – gde rezultira sintetičkim kubističkim delom koje kombinuje slikane (apstraktne) i kolažne (konkretne) elemente – ne samo da kontaminira „čistotu“ slikarskog medija i ukida mimetičku funkciju slike, već isto tako destabilizuje identitet slikarskog *metiera* kao osobene i „plemenite“ veštine oblikotvorstva. Oba primera – dadaistički i kubistički – bez obzira na različite estetske pozicije i procedure formalizacije, ilustracija su indukcije „krize umetničkih tehnika“ pod kojom Đulio Karlo Argan podrazumeva eksperimentalnu ekspanziju radnih procedura koja je umetnost razvela od ovisnosti o tradicionalnim tehnikama i unapred smišljenom radnom procesu i učinila je nedistinktivnom socijalnom tehnikom. Štaviše, zapaža Argan, tehnike koje su smatrane umetničkim ne samo da su bile „strukturalno slične tehnikama ekonomsko-društvene proizvodnje zanatstva“, već su predstavljale njegov „idealni model“.²¹⁴ Deidealizacija umetničke tehnike povezana je sa idejom da ne mogu postojati specifične umetničke tehnike kada i samo društvo, iz temelja preoblikovano industrijskom revolucijom, reorganizuje tehnički sistem „u skladu sa

²¹³ Vidi Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, str. 26.

²¹⁴ Đulio Karlo Argan, „Križa umetničkih tehnika“, str. 232.

nužnošću života“ (Argan) i kada nova, mašinska proizvodna paradigma oličena u reproduktivnosti, fragmentarnosti, funkcionalnosti i kolektivizmu zamenjuje one stare zanatske. Razloge za promenu kôda umetničke proizvodnje ne treba, dakle, samo tražiti u domenu umetničkog eksperimenta, već su oni i duboko socijalni, jer, shodno Marksu, buržoasku epohu obeležava konstantno revolucionisanje načina proizvodnje i neprekidno razaranje socijalnih odnosa, pa stoga i čitav „niz dugo poštovanih ideja i mišljenja“ biva izbrisan u korist dolaska onih novih, pa sve ono „što je sveto biva profanisano, a „ono čvrsto topi se u etar“.²¹⁵ Marksova metafora topljenja itekako konvenira disoluciji organskog umetničkog dela i denigraciji specifičnog karaktera umetničkog rada koji postaje tehnički blizak neumetničkim oblicima rada (zanatlije, dizajnera, inženjera) i prestaje nužno da se oslanja na postojeće tehnike već osvaja i neke nove, sve u cilju približavanja umetničke životnoj praksi, ako ne i potpune disolucije umetnosti u njoj, koju su programski zagovarali futuristi, konstruktivisti i produktivisti.

Berlinski dadaisti su se samodeklarirali „monterima“ i inženjerima-antiumeticima koji žele da „integrišu objekte iz sveta mašina i industrije u svet umetnosti“ (H. Heh), aludirajući na industrijsku proizvodnju iz delova (neorganska konstrukcija mašine), kompozitne forme masmedija (novine, reklame) i mnogostrukost fotoreprodukcije. Slično tome, ruski konstruktivisti smatraju fotomontažu novom umetnošću koja više nema veze sa „ateljerskim snovima“ (N. Gabo) stare umetnosti, već sa nečim drugim, što je Rodčenko objasnio sledećom izjavom: „Isti zakoni ekonomije i materijalne predodređenosti treba da vladaju proizvodnjom broda, kuće, pesme, ili para čizama“.²¹⁶ Bez obzira na to da li pribegavaju zanatskim, industrijskim ili dečijim tehnikama, avangardni umetnici teže jednom zajedničkom cilju, a to je da umetničke tehnike učine bliskim socijalnim tehnikama, a veštinu kombinovanja i manipulacije značenjima prisvojevina deklarišu kao distinktivnu modernu umetničku veštinu. Dok je kombinovanje boja na platnu podrazumevalo rad sa amorfnim elementima istog roda i kombinovanje njihovih hromatskih podataka u smisaonu organsku celinu, ono avangardno-montažno koristi se raznorodnim ili srodnim elementima (npr. fotografija) koji već imaju distinktivnu formu i kulturni identitet i kao takvi se ne organizuju kao

²¹⁵ Vidi Marshall Berman, *All That is Solid Melts Into Air*, str. 95.

²¹⁶ Cit. pr. Dawn Ades, *Photomontage*, str. 71.

materia prima već kao sekundarne sirovine – polufabrikati. Čini se da je slikar Robert Madervel, referišući na kolaž, najpreciznije opisao smisao kombinovanja kao veštine stvaranja „relacionih struktura“ u sledećoj izjavi: „Nije čudo da umetnik neprestano smešta i razmešta, stvara i prekida odnose, jer je njegov zadatak da pronađe kompleks kvaliteta čiji je osećaj odgovarajući: okrećući se prema nepoznatom i haotičnom, ali ipak uređenom i povezanom da bi moglo biti shvaćeno“.²¹⁷

Avangardno prisvajanje upošljava dva nova oblika umetničkog rada koji se mogu definisati kao „brikolerski“ kada govorimo o montaži, a „nematerijalni“ kada govorimo o intaktnom redimejdu. Za Klod Levi-Strosa, kojem dugujemo ovaj termin, brikoler ili kućni majstor koristi se „sredstvima zaobilaznim u odnosu na sredstva kojima se služi čovek od zanata“ (kao primer on navodi poštara Ševala i njegovu „Idealnu palatu“) i, za razliku od zanatlije i inženjera, nije projektno orijentisan, već delove prikuplja i čuva po principu „uvek može da posluži“, pa je „njegova radnja retrospektivna“ jer se obraća postojećoj skupini alatki i materijala s kojom mora „da zapodene neku vrstu razgovora pre nego načini izbor“.²¹⁸ Slično kućnom majstoru, avangardni apropijacionista pozicionira se s onu stranu profesionalno definisanih tehnika rada, što znači da prenamena tehnika rada odgovara prenameni funkcije predmeta, odnosno „neispravnom uzimanju“ (De Serto) stvari putem neformalnih praksi kalemljenja i reciklaže. Brikoler mora vladati nekakvim tehničkim umećem, ali ono što umetnika čini drugačijim u odnosu na kućnog majstora je to što je njegovo brikolerstvo neutilitarno i što ne proizilazi iz nužnosti zadovoljavanja konkretnih životnih potreba već iz slobode umetničkog izbora. Hartfild je mogao nositi plavi radnički kombinezon i deklarirati se inženjerom, ali njegova tehnika je brikolerska aplikacija industrijskih tehnika montaže koja se od njih razlikuje neinstrumentalnom ili oneobičavajućom upotrebom industrijskog proizvoda. Precizniju formulaciju brikolerskog postupka u umetnosti izneo je Aleksandar Rodčenko objasnivši da između umetnika i inženjera ne treba podvući znak jednakosti: „Inženjer će možda... izvesti čitavu seriju eksperimenata, ali što se tiče posmatranja i sposobnosti viđenja mi se od njega razlikujemo. Razlika je upravo u toj činjenici što mi znamo kako da vidimo“.²¹⁹ Na isti se način i umetnik razlikuje od kućnog majstora pošto on

²¹⁷ Cit. pr. Brandon Taylor, isto, str. 105.

²¹⁸ Klod Levi-Stros, *Divlja misao*, str. 57-59.

²¹⁹ Cit. pr. Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, str. 278.

brikolažerstvo stavlja u službu realizacije umetničke ideje i što anticipira javne efekte promene kôda umetničke proizvodnje iskazujući se kao refunkcionalizovani umetnički subjekt. Baveći se pitanjem organizacije i hijerarhizacije veština prema klasičnom kriterijumu kreativnosti, Mišel de Serto se poziva na Didroovu definiciju „manevarskih umetnosti“ koje se zasnivaju na „adaptaciji“ materijala kroz postupke sečenja, pridruživanja i lepljenja, ne dovodeći ih putem fuzije ili kompozicije u „novo stanje“ kao što to čine „manufaktorne umetnosti“.²²⁰ Iako De Serto definiše distinkciju između operativnih procedura primenjenih i likovnih umetnosti, ona itekako konvenira sintetičkom karakteru avangardnih tehnika aproprijacije gde dolazi do komprimovanja manevarskog i manufakturnog načina proizvodnje i rađanja nove kategorije umetničkog dela koja prisvojene stvari dovodi u „novo stanje“. Budući nekodifikovanom tehnikom rada, brikolaža ne pripada nijednoj socijalno stratifikovanoj tehnici, ona je svugde i nigde, podjednako je kvalifikovana i nekvalifikovana, imitativna i inventivna – ona je rad kao i svaki drugi, podređen ovoj ili onoj svrsi, ali oslobođen pravila i otvoren neslućenoj spoznaji refunkcionalizacije i reciklaže postojećih stvari i materijala.

Dok montažeri i konstruktivisti kombinuju umetničke i neumetničke materijale i tehnike u formalnom organizovanju dela, Dišan redimejdom napušta kreaciju umetničke forme u korist kreacije umetničkog sadržaja što nosi karakteristike oblika rada koji se danas kategorizuje nematerijalnim. Pojam nematerijalnog rada, kao dominantne forme rada u postindustrijskom i informatičkom društvu naširoko je razmatran u savremenoj (postmarksističkoj) teoriji, pre svega onoj koju je razvio Mauricio Lazarato koji je ovaj modus rada definisao kao „rad koji proizvodi informacioni i kulturni sadržaj robe“, odnosno kao „seriju aktivnosti namenjenih definisanju i ustanovljavanju kulturnih i umetničkih standarda, mode, ukusa, konzumerskih normi i javnog mišljenja“.²²¹ Ono što Lazarato posebno naglašava jeste da se nematerijalni rad neposredno konstituiše u formama koje su kolektivne i koje podjednako upošljavaju intelektualni, manuelni i preduzetnički rad, pri čemu celokupan proces nije zatvoren u četiri zida fabrike ili kancelarije, već se, posredstvom informaciono-komunikacionih mreža i tokova, realizuje interakcijom geografski rasejanih produkcionih entiteta.²²² Suština nematerijalnog rada,

²²⁰ Michael de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, str. 66.

²²¹ Maurizio Lazzarato, „The Immaterial Labour“, np.

²²² Isto.

prema ovoj i sličnim definicijama, nije u tradicionalnom odvajanju mentalnog od manuelnog rada, već u produkciji nematerijalnih stvari koja počiva na sinergiji različitih instanci rada, što u Dišanovom slučaju (pionira nematerijalnog umetničkog rada) znači da on konceptom redimejda definiše novi „umetnički standard“ do koga dospeva koristeći se prethodnim radom funkcija u lancu keracije/proizvodnje (izumitelj, dizajner, fabrički radnik) i distribucije (trgovac) redimejda. Na osnovu svega navedenog, moguće je izvesti hipotezu da se kod Dišana (a potom i konceptualnih umetnika) radi o „analitičko-simboličkom obliku“ nematerijalnog rada koji se, kako naglašava autor ovog termina Ričard Rajh (izvodeći ga iz domena informaciono-komunikacionih tehnologija), svodi na „rješavanje problema, utvrđivanje problema i strateške posredničke djelatnosti“.²²³

Najpoznatiji primer neposrednog i čistog, postdišanovskog nematerijalnog rada nalazimo kod Lasla Moholji-Nađa koji je monohromne *Telefonske slike* (1922) stavio u službu ideje pravljenja mehaničke umetnosti koja je, shodno proklamovanom mu cilju, trebale da štafelajno slikarstvo zamene industrijskim i masovnim slikarstvom koje nema individualnu vrednost unikata, čime se, istovremeno, slikar pretvara u „pisaću mašinu bez ega“ (D. Roberts). Međutim, dok Moholji-Nadž inicira kolektivni rad kojim umetničko delo zadobija odlike socijalne forme rada (što je bio nerealizovani ideal ruskih produktivista), Dišan ne stremi stvaranju novih slika/predmeta i ne pojavljuje se kao naručilac kolektivno organizovanog radnog procesa, već kao onaj koji aposteriori izvodi nematerijalni rad. Pošto Dišan ništa „ne radi“ na prisvojenom predmetu (intaktni redimejd) ili rad svodi na dosetku (potpomognuti redimejd), a slikarstvo „stavlja u službu uma“, on se istovremeno deklarise i kao umetnik-filozof i kao „lenji umetnik“ koji izmišlja zaobilazna sredstva dolaženja do umetničkog dela. Kako navode Delez i Gatari, filozofija nije ni kontemplacija, ni refleksija, ni komunikacija prihvaćenih pojmova već delatnost „stvaranja pojmova“, odnosno „saznanje pomoću čistih pojmova“ u mogućem iskustvu i intuiciji.²²⁴ Stvarati pojmove, kažu francuski mislioci, „to u najmanju ruku znači nešto raditi“ (nevezano od „korisnosti“ ili „štetnosti“ filozofije), pa se stoga može utvrditi da Dišan, stvarajući novi pojam umetničkog dela, ipak „nešto radi“ i da je „lenjost ruke“ samo fasada za složene mentalne operacije u kojima će konceptualna

²²³ Vidi Michael Hardt i Antonio Negri, *Imperij*, str. 246.

²²⁴ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, str. 11-12.

umetnost prepoznati epistemološki model koji je uspostavio mogućnost transformacije umetničke proizvodnje u filozofsku spekulaciju o prirodi umetnosti. Dišanova „neproduktivna produkcija“ podrazumeva postupke selekcije, izmeštanja, superimpozicije, imenovanja, potpisivanja i izlaganja, čime pravljenje predmeta ili sastavljanje novih predmeta manuelnim kombinovanjem onih postojećih zamenjuje „polaganjem ruke“ na predmet i, u konačnom ishodu, „pravljenjem ideja“. Počevši od Dišana, umetnost može postati, konstatuje Kostas Akselos, „aktivnošću koja nije direktno produktivna niti tehnički organizovana”, što će reći nešto na pola puta između „igre“ (*game*) i „izvođenja/glume“ (*play*)²²⁵, nešto što nalikuje šahu kojem će se Dišan posvetiti nakon prestanka bavljenja umetnošću. Imaterijalni rad prisvajanja će do paroksizma dovesti Džon Kejdž koji, shodno kredo „sve je muzika“, kompozitora pretvara u organizatora događaja slušanja akuzmatičnih i ambijentalnih zvukova (4,33 za klavir, pijanistu, publiku i zvuke) čime, takođe, izvodi dijalektički obrat u domenu aproprijacije i Dišanov „koeficijent posmatrača“ u potpunosti identifikuje sa kreacijom dela: slušalac, a ne kompozitor, je taj koji „prisvaja“ i sakuplja elemente i pridaje im „muzički“ smisao.

Mitemu „pametne“ ruke kao središta stvaralačke moći umetnika (prisetimo se među umetnicima nekada veoma poštovane knjige *Pohvala ruci* Anrija Fosijona) Dišan je zamenio novom mitemom „odsutne ruke“ umetnika-mislioca, dok su je montažeri zamenili „poluvičnom“ rukom brikolera. Avangardne radne procedure, navodi Dejvid Roberts u povodu Dišana, odlikuje nagon odupiranja preovlađujućim i profesionalnim pojmovima dobrog ukusa i veštine, sužavanje razlike između umetnika i neumetnika i postavljanje kompleksne forme umetničkog rada u neposredan odnos prema jednostavnoj formi industrijskog rada što dovodi do njihove produktivne razmene i tenzije.²²⁶ To znači da se sa aproprijacijom spontano „fuzionišu“ utilitaran i neutilitran, otuđen i neotuđen, anonim i autorizovan, mašinski i manuelni rad i da umetnik od „roba“ nametnutog proizvodnog sistema postaje „gospodarem“ novouspostavljenog sistema gde uopšte ne mora da radi ili radi kako god mu je volja a da opet bude smatran umetnikom. Drugim rečima, zahvaljujući nasleđu avangardnog proširenog polja umetničkog rada postalo je legitimno biti umetnik a ne deklarirati se slikarem, vajarem, pesnikom, muzičarem ili

²²⁵ Cit. pr. Nicolas Bourriaud, „The Signature Game“, str. 127.

²²⁶ John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskillling in Art After the Readymade*, str. 81.

arhitektom, što znači, kako je primetio Tjeri de Div, da se pojavila nova kategorija umetnosti – umetnosti u punoj slobodi koja više neće biti apsorbovana u tradicionalnim disciplinama.

Alegorija i kombinovano slikarstvo

Za Valtera Benjamina, montaža je alegorijska forma ili procedura zato što se, suprotno organskom simbolu, zasniva na spajanju izolovanih fragmenata stvarnosti na sledeći način: „Alegorijski um vrši arbitraran izbor iz širokog i neorganizovanog



32. Tician, *Alegorija razboritosti* (detalj), 1560-1570.

materijala koje mu pruža njegovo znanje. On pokušava da uskladi jedan komad sa drugim da bi shvatio da li se oni mogu kombinovati. Ovo značenje sa onom slikom ili ona slika sa ovim značenjem. Rezultat nikada nije predvidljiv pošto nema organske medijacije između ovo dvoje“.²²⁷ U baroknoj alegoriji (koju je Benjamin

interpretirao u *Poreklu nemačke žalobne igre*) predmet je iz prirode ili svakodnevnog života preuzet kao

konvencionalni znak za neku ideju koja mu je pripisana i koja nema samo veze sa njegovim imanentnim svojstvima, već i sa ekstra značenjem koje mu se pridaje u vizuelnim reprezentacijama, poput ženskog akta koji postaje alegorijom proleća ili mrtve prirode koja upućuje na prolaznost života. Alegorija „zarobljava objekte u ekscentričnom zagrljaju značenja“ (V. Benjamin) koje je nepovratno multiplo jer počiva na arbitrarnom odnosu označitelja i označenog, pa ako jedan te isti objekat može označavati vrlinu ili porok, onda to znači da u alegorijskom tropu „svaka osoba, svaki objekat, svaki odnos može apsolutno značiti nešto drugo“.²²⁸ Za primer možemo uzeti Ticianovu *Alegoriju razboritosti* (1565-1575) na kojoj tri ljudske i tri životinjske glave simbolizuju tri etape ljudskog života (mladost, zrelost, i starost), tri forme vremena (prošlost, sadašnjost, budućnost) i tri psihološka elementa razboritosti (memorija, inteligencija, predviđanje). Interpretirajući sliku Ervin

²²⁷ Cit. pr. Benjamin H. D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, str. 44.

²²⁸ Vidi Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards Revolutionary Criticism*, str. 20.

Panovski ističe da su na njoj perceptibilni podaci u toj meri nametljivi da nemaju nikakvog smisla dok ne otkrijemo njihovo „onostrano“ značenje, i u tom smislu on izvodi zaključak kako slika nosi sve karakteristike amblema: on participira u prirodi simbola (samo što je partikularan a ne univerzalan), zagonetke (one koja nije mnogo komplikovana), apotegme (samo što je vizuelna umesto verbalna) i poslovice (samo što je eruditska a ne svakodnevna).²²⁹ Ticianova slika je po svojoj formi i estetici protobarokna i kao takva odlično ilustruje Benjaminovu tezu da barokna alegorija eliminiše „lažni osećaj totalnosti“ renesanse zato što je neorganska i dijalektička, što brikolažom elemenata fetišizira fragment, i što odnos između objekta i suštine pre postavlja kao metonimijski nego metaforički, kao što je to slučaj u simboličkim reprezentacijama. „U kontekstu alegorije slika je samo signatura, monogram suštine, a ne prurušena suština“, kaže Benjamin.²³⁰

Barokna alegorija je za Benjaminu melanholična, amblematična i pristaje modelu hijeroglifa, dok ona moderna predstavlja konkretan izraz materijalnog temelja ideje i kao takva je konstruktivna, aktivna i prosvetiteljska. Mogli bi se reći da se u montaži, generalno posmatrano, upošljavaju svi ključni alegorijski principi (aproprijacija, fragmentacija, odvajanje označenog od označitelja), ali s tom razlikom što prisvojevina tu nije reprezentovana kao amblem već kao roba („amblem se vraća kao roba“, kaže Benjamin) koja funkcioniše kao nosilac razmenske vrednosti i posed samosvojne subjektivne imaginacije koja nije ni svakodnevna ni eruditska. Alegorijska slika je prisvojena slika, pa alegorist, kaže Krejg Ovens interpretirajući Benjaminu, polaže pravo na kulturno značenje i postavlja se kao njegov tumač, a njegova slika postaje „nešto drugo“ (grč. *allos*, drugi; *agoreuei*, govoriti) što prisvojenoj stvari pridodaje dopunsko značenje.²³¹ Ali, navodi dalje Ovens, dok je u predmodernoj umetnosti alegorija strukturalno uslovljena i motivisana kao tema dela, u avangardama ona ostaje *in potentia* i realizuje se tek kroz aktivnost čitanja, „deo-po-deo“, pomeranjem pogleda od fragmenta do fragmenta i njihovim povezivanjem u semantičku celinu.²³² Klasična alegorija je figurativna i neorgansko-sintetička, dok je ona montažna neorgansko-antitetička zato što

²²⁹ Erwin Panofsky, „Titian’s *Allegory of Prudence: A Postscript*“, str. 183.

²³⁰ Eagleton, str. 23.

²³¹ Craig Owens, „Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma“, str. 553.

²³² Isto, str. 575.

prostor „između stvari“ (praznina, granice, margine) ostavlja otvorenim i ne dopušta da se „osećanje izvornosti“ (J. Lotman) prisvojevina u potpunosti izgubi. Kako navodi Peter Birger, promena funkcije kroz koju je alegorija prošla od baroka do avangarde ogleda se u tome što je barokno obezvređivanje sveta ustupilo mesto entuzijastičkoj afirmaciji sveta i što je potreba za stvaranjem nove prirode zamenjena pronalaženjem smisla u fenomenu kao takvom.²³³

Istoričari umetnosti poput Lija Stajnera, Rozalin Kraus i Ovensa kao krajnosnu instancu avangardne alegorije *in potentia* uzimaju „kombinovane slike“ (*combines*) Roberta Raušenberga koje, kako sam naziv sugeriše, nastaju montažom slikanih površi (u



33. Robert Raušenberg, *Alegorija*, 1959-1960.

maniru apstraktnog ekspresionizma), reprodukcija umetničkih dela, novinskih fotografija i isečaka, stripova, konzumerskih objekata, punjenih ptica i životinja, komadića drveta i metala, ogledala i raznoraznih trica i kućina nalepljenih, pridodatih ili obešenih o platno. Nijedan umetnik nije, zapaža kritičarka Džil Džonson, ponudio takav

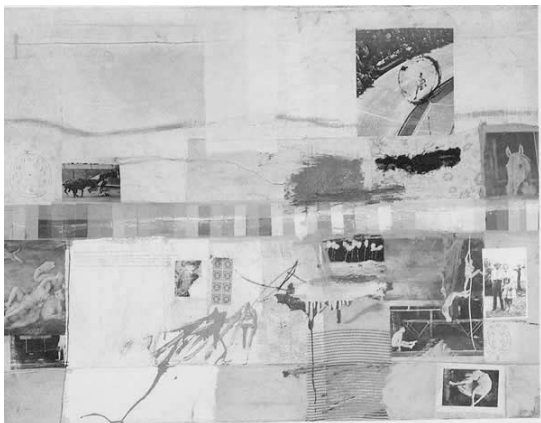
panoramski i „gramatike lišen“ pogled na prirodu, umetnost i kulturu kao Raušenberg čiji kredo precizno objašnjava način na koji je elaborirao avangardnu ideju montaže: „Slikarstvo se odnosi i na život i na umetnost. Nijedno nije stvoreno. Pokušavam da delujem u procepu između ovo dvoje“.²³⁴ Kombinovane slike Lio Stajnera u poznatom eseju „Drugi kriteriji“ opisuje kao „mesta“, „sabirališta“ i „preše“, odnosno kao „dokumentarne površine“ koje primaju sve što se na njih stavi i kao takve asociraju haotičnost ljudskog uma koji konstantno ingestira neprocesuirane podatke iz spoljašnjeg sveta i podvrgava ih slobodnim asocijacijama u unutrašnjem monologu.²³⁵ No, za razliku od enformela koji aplikacijom neslikarskih materijala želi da dovede do destrukcije pikturalnog plana slike i kreacije formalno-teksturalne anarhije, Raušenberg sliku naseljava predmetima koji čuvaju svoj integritet (kao u kubističkom kolažu), ali ne

²³³ Teorija avangarde, str. 110.

²³⁴ Jill Johnson, „The World Outside His Window“, str. 114.

²³⁵ Leo Steinberg, „From *Other Criteria*“, str. 951.

podležu ni formalizaciji ni potpunoj anarhiji već sliku čine nekom vrstom neorganizovano organizovanog sistema. Raušenberg je montažno neorgansko delo doveo do vrhunca u mediju slikarskog asemblaža koji, zapaža Owens, može biti podjednako protumačen kao alegorija smrti i propasti stvari i kao „slika same alegorije ili nemilosti u koju je ona pala“, no, u biti, on je lavirint iz koga nema racionalnog izlaza i u krajnjoj instanci je nečitljiv.²³⁶ Da su njegova dela „rebusi“ ili alegorije *in potentia* svojim nazivima i strukturom dokazuju slike *Rebus* (1955) i *Mali rebus* (1956) gde na ovoj drugoj slici, gledano s leva na desno, nalazimo reprodukciju Ticijanove *Otmice Evrope*,



34. Robert Raušenberg, *Mali rebus*, 1956.

potom slike toreadora, gimnastičara, glave konja, umetnikove porodice, a ovaj skokoviti niz fotografija raspoređen je oko horizontalne hromatske trake koja sadrži uzorke svih boja iz hromatskog spektruma, a okružen je poštanskim markama, dečijim crtežom sata, mapom severnog dela SAD i, naravno, mrljama i linijama boje. Rozalin Kraus u kombinovanim slikama vidi tip slike lišen „kognitivnog momenta“ i korist Bergsonovog

durée – produžene temporalnosti koja čini „iskustvo memorije, refleksije, naracije i propozicije“²³⁷, ali, u krajnjoj instanci, slika ostaje enigmatična i semantički otvorena (shodno pojmu „otvorenog dela“ Umberta Eka), i prosto priziva alegorijsko čitanje kao jedini način da se proizvede nekakav smisao.

Ovensovo pominjanje alegorije smrti aludira na poznatu Benjaminovu sentencu koja kazuje kako su „alegorije u carstvu ideja ono što su ruševine u carstvu stvari“, pod čime nemački mislilac podrazumeva da nešto postaje predmet spoznaje onda kada „propada“ ili kada se „raspada“, pa je nastojanje da se stvari sačuvaju za večnost „jedan od najsnažnijih podsticaja alegorije“.²³⁸ Dišanov pisoar, Pikasov novinski list, Belmerovi delovi lutaka, sve su to upotrebljeni i odbačeni objekti koje postaju predmetima umetničke „spoznaje“, trajno se fiksiraju u umetničkom delu i time se, za razliku od

²³⁶ Isto, str. 579.

²³⁷ Rosalind Krauss, „Rauschenberg and the Materialized Image“, str. 37.

²³⁸ Owens, isto, str. 555.

klasične alegorije koja operiše nematerijalnim amblemima, kao roba doslovno spašavaju od neminovnosti fizičkog nestajanja i podvode (proto)alegorijskoj pojavnosti. Shodno Benjaminu, odvajanjem označioca od označenog, znak se podvodi istom odvajanju funkcija kroz koje objekat prolazi pretvaranjem u robu: ponavljanje provobitog čina praženjenja i atribucija novog značenja vodi „iskupljenju“ objekta. Čitanja kombinovanih slika kao alegorija smrti navela su Dagleasa Krimpa da ih promatra kao „ruševine muzeja“ u smislu da muzej kao institucija spoznaje, razvrstavanja i diferencijacije artefakata kulture ovde ustupa mesto alegoriji muzeja kao „smetilišta kulture“ gde su vezivne spona među stvarima pokidane i gde su motivi i kriteriji njihove selekcije nedokučivi. Predmet je lišen internog razloga inkorporacije u sliku kao u kubističkom kolažu gde stoji u službi figuracije objekta ili nadrealističkom asemblažu gde stoji u službi poetske asocijacije, nije prepušten ni zakonu slučaja kao u dadaizmu, već je prosto ostavljen u nekoj vrsti rudimentarnog arheološkog stanja nadenosti. Krimp se poziva na tezu teoretičara književnosti Eugenija Donata da muzej ovisi o arheološkoj epistemologiji zato što su njegove „predložbene i povijesne pretenzije temeljene na jednom broju metafizičkih pretpostavki o porijeklu“, odnosno na potvrdu da u njega ulaze „originalni artefakti“.²³⁹ Koliko god nam ova metafora na prvi pogled delovala prejakom, ona u sebi nosi sugestiju da Raušenberg svojom „melanholijom ravnodušnosti“ (B. Tejlor) proizvodi jedan nečist poredak u kojem genuini slikarski gestovi, znaci muzejske umetnosti prošlosti (reprodukcije) i fragmenti materijalne stvarnosti koabitiraju lišeni kognitivnog momenta. Muzej ovde nije samo metafora za uređeni institucionalni poredak prezervacije artefakata prirode, kulture i umetnosti već i alegorija sloma projektnog i prosvetiteljskog duha modernizma, a njegova „ruševina“ je mesto uterivanja avangardnog montažnog aproprijacionizma u „ironični trijumf“ koji Ovens ovako opisuje: da bi igrale ulogu dekonstrukcije diskursa muzeja, Raušenbergove slike moraju postati deo „smetilišta koje opisuju“ i time padaju u „grešku na koju ukazuju“, što nam i dozvoljava da ih odredimo kao alegorijske“.²⁴⁰ Iako atmosfera „smetilišta“ čini Raušenbergova dela bliskim duhu *junk*-umetnosti neodadaistia, ono što ih razlikuje jeste slikarski kôdirana i estetizirajuća upotreba otpadaka kao građe slike.

²³⁹ Douglas Crimp, „Na ruševinama muzeja“, str. 165.

²⁴⁰ Isto, str. 580.

Shodno Ovensu i Krimpu, kombinovane slike nagoveštavaju citatni nered, polisemiju i estetiku heterogenosti umetnosti postmodernizma gde je, kaže ovaj drugi, „mašta stvaralačkog subjekta oslobodila put otvorenom pljačkanju, citiranju, ekscerptiranju, gomilanju i ponavljanju već postojećih slika“.²⁴¹ Dok su modernisti odbacili alegoriju kao retorički relikv prošliosti, u postmodernizmu alegorija (žanrovska ili transžanrovska) se obnavlja kao osebujna strukturalna mogućnost umetničkog dela i koristi kao retorička figura koja pretpostavlja nemogućnost reprezentacije u mimetičkom smislu i naglašava svoj status interpretacije. „U naše vreme“, kaže Frederik Džejmson pišući o postmodernizmu i pozivajući se na određenje alegorije Pola de Mana, „referent ili sistem sveta je postao u ogromnoj meri složen da se može mapirati ili modelovati samo indirektno, pomoću jednostavnog objekta koji se izdaje za alegorijskog interpretanta“.²⁴² S druge strane, Ovens – pozivajući se na Benjaminovo shvatanje barokne alegorije kao retoričke figure kulture u opadanju – u postmodernim praksama aproprijacije (S. Šerman, R. Longo, B. Kruger) vidi produkciju ruiniranog stanja jezika moderne umetnosti. Postmodernizam ne dovodi u pitanje referentno značenje (kao što je to bio slučaj sa modernističkim retoričkim strategijama autoreferentnosti) već, navodi Ovens, „dovodi u pitanje postupak povezivanja sa referentnim značenjem“, podriva samu predstavu značenja i osporava simboličko, svedočeći o vlastitoj „kontingentnosti, nedovoljnosti, nedostatku transcendentnosti“.²⁴³ U postmodernoj umetnosti alegorija ne nastaje na nivou eksplicitne tematike ili sadržaja, već interpretativnom (montaža, citat, simulacija) organizacijom označilačke strategije upotrebe postojećih slika, motiva i predmeta.

Od dubrišta do buvlje pijace

U eseju „Estetika đubreta kao tradicija“ publikovanom u katalogu izložbe „Novi mediji-nove forme“ (Galerija Marta Džekson, Njujork, 1960) – prvom sveobuhvatnom prikazu umetnosti neodade (uključujući dadaističke prethodnike Švitera i Arpa) – Lorens Alovej je uveo odrednicu „otpadna umetnost“ (*junk art*) kako bi opisao dela napravljena

²⁴¹ Crimp, str. 169.

²⁴² Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 244.

²⁴³ Isto, str. 589.

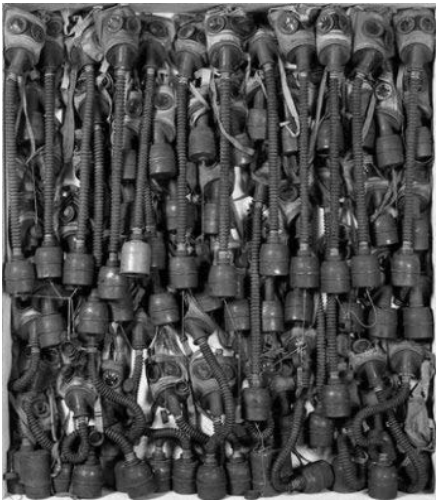
od odbačenih stvari i umetničke poetike koje referišu na urbanu „kulturu odbacivanja“ (*throwaway culture*). „Otpadna kultura je gradska umetnost. Njen izvor je zastarevanje, odbačeni materijal gradova koji se sakuplja u fijkama, ormanima, na tavanima, u kantama za smeće, na olucima, otpadima i đubrištima... Asemblaži ovih materijala dolaze posmatraču kao komadići života, komadići okruženja. Urbana sredina je stoga prisutna kao izvor objekata, bilo preobraženih ili netaknutih“, objašnjava britanski kritičar.²⁴⁴ Otpadni materijal postao je konstitutivnim za umetnost neodade koja otkriva naličje urbane sredine i masovne potrošačke kulture krećući se kroz besformne gomile perceptualanih podataka i istražujući način na koji se đubrišta formira kao rezultat separacije onoga poželjnog i upotrebljivog do onog nepoželjnog i neupotrebljivog, od vrednog do bezvrednog. Kao rezultat, iz đubrišta kao slike haosa neodada izvodi novi značenjski poredak koji se nadovezuje na antiestetiku dade, ali s jednom suštinskom razlikom: otpadni materijal je u dadaizmu služio kao subverzivno oruđe za temeljno osporavanje kulturne vrednosti umetnosti, dok se u *junk*-umetnosti radi o akulturaciji smeća koje prelaskom iz jednog u drugi sistem od nulte vrednosti postaje permanentnom ili estetskom vrednošću, odnosno građom umetničkog dela koja istovremeno nosi primese antropološke metafore. Ono što se u sistemu potrošnje smatra đubretom u sistemu umetnosti se tretira kao kulturni artefakt, ili, drugačije rečeno, ono što se u svakodnevnom životu smatra „nečistim“ i zazornim, u kontekstu umetnosti se „purifikuje“ i postaje predmetom estetske pažnje. Neodada, dakle, manipuliše otpadom mnogo doslovnije nego dada ili nadrealizam jer snažnije evocira njegovu prethodnu funkciju ili mesto porekla i, kako zapaža Džulijan Stalabras, ističući „fragmentarnu prirodu đubreta nasuprot nerealnoj celovitosti robnog fetiša“ pokazuje kako je on „samo stvar“, suprotno onome u šta ambalaža i reklama žele da nas ubede.²⁴⁵ Strategije upotrebe đubreta variraju od umetnika do umetnika, ali se mogu izdvojiti dve dominantne tendencije: ona „apstraktnija“ skulptorskih asemblaža Ričarda Stankijeviča, Džona Čemberlena i Lujze Nevelson koja neposrednije konvenira estetskom kanonu konstruisanih formi, i ona „konkretnija“ koja predmete ostavlja u netaknutom ili delimično izmenjenom stanju, ali obavezno u haotičnom aranžmanu (assemblaž,

²⁴⁴ Cit. pr. Estera Milman, „Pop, Junk Culture, Assemblage, and the New Vulgarities“, str. 226.

²⁴⁵ Julian Stallabrass, *Gargantua: Manufactured Mass Culture*, str. 175.

akumulacija, envajronment, hepening) koji otelotvoruje ono što je Vilijam Seic nazvao „obespokojavajućom atmosferom gomile đubreta“ (novi realizam, B. Koner, A. Kaprou).

Pjer Restani, ideolog i impresario novog realizma (Arman, Sezar, Speri, Kristo, Ens, Vilegle, Tingili i dr.), ovu umetnost opisuje kao „novi perceptivni pristup Stvarnosti“ koji, polazeći od iskustva aleatorne dadaističke montaže i Dišanovog redimejda, ponovo



35. Arman, *Dome, slatki dome*, 1960.

otkriva „savremeni industrijski folklor i njegove izražajne mogućnosti vezane uz smisao moderne prirode“.²⁴⁶ Otpadnu umetnost novih realista Restani čita u ključu arheologije modernog života koja se, kako navodi, uzdigla na „četrdeset stepeni iznad dade“ (što je naziv prve pariske izložbe grupe iz 1961.) vrativši objektu ekspresivnu autonomiju i otkrivši latentnu poetsku dimenziju u „ambijentalnoj realnosti“. Armanove akumulacije su sa aproprijacionističke tačke gledišta najinteresantnije zato što tu jezik kvantiteta istorodnih predmeta govori više i nešto drugo o njima nego pojedinačni predmet,

odnosno zato što kumulativno prisustvo proizvodi efekte snažnije od onih pojedinačnog prisustva. Arman je smatrao kako je čovečanstvo u osvajanju sveta stiglo do poslednje faze u kojoj je multiplikacija (proizvodnja, demografija) postala kranjim izrazom čoveka, pa je slikar, „unatoč tome što se smatra demijurgom i originalnim, uvek svedok vremena kojem pripada“.²⁴⁷ Za njega su upotrebljeni predmeti „ekstenzije čoveka“ koje pripovedaju o odnosu individualnog i kolektivnog, jednog i mnoštva, stanja svesti i socijalne zbilje, produkcije i konzumacije, posmatranja i upotrebe, života i smrti, svega onoga što određuje i okružuje egzistenciju modernog čoveka. S druge strane, Sperijsve slike-zamke, upošljavajući parajezik dadaističkog zakona slučaja, donose „objektivnu metamorfozu“ (Restani) ostataka obroka u prezervirane artefakte svakodnevnog života i indeksne znake ljudskog prisustva, odnosno u mrtvu prirodu koja, kako smo već ranije napomenuli, asocira *memento mori* alegoriju klasičnih mrtvih priroda. Sezar, slično

²⁴⁶ Pierre Restany, „Novi realizam“, np.

²⁴⁷ Arman, „Arman“, np.

Čemberlenu, izvedbu dela u potpunosti prepušta mašini (presi), dekupažu automobila izmeće u konstrukciju skulpture, ali krajnji rezultat ove procedure jeste „nova ideja o skulpturi“ (Sezar) – o ponašanju materijala, volumenu, odnosu spoljašnjosti i unutrašnjosti i sl. Konačno, Kristo Jaračev, na tragu Men Rejovih enigmatskih objekata, pakuje obične stvari (boca, bicikl, časopis) u prostu i čvrsto svezanu ambalažu ironijski ukazujući na ulogu ambalaže kao vizuelnog atraktora čiji je, kako je izjavio, „uticaj“ na kupca odmah iza proizvoda koji se u njoj nalazi. Ovi primeri ukazuju na to da se, prema kritičkoj opservaciji Tonija Godfrija, u novom realizmu ne radi o težnji da se socijalna realnost promeni već prosto dokumentuje „kolekcioniranjem objekata po navici“, pri čemu specifični tipovi objekata i forme njihovog izlaganja (pod staklom, na stonj ploči, kao skulptura, u ambalaži) vremenom postaju prepoznatljivim odlikama individualnog stila, nimalo različitim od Polokovog *drippinga*.²⁴⁸ Dokumentovanje o kojem govori Godfri odnosi se na zaustav entropije odbačenih stvari (pre svega kod Armana i Speriya) tako što se ono trajno fiksiraju za podlogu kao izložbeni eksponati i posmatraču nude kao homogena kompozicija koja tvori semantički unificiranu celinu.

Posve drugačiji pristup otpadnom materijalu nalazimo u asemblažima Brusa Konera



36. Brus Koner, *RATBASTARD*, 1958.

koje je nazivao RATBASTARDS (što na kalifornijskom slengu označava socijalnog autsajdera), a pravio ih je tako što bi na površinu platna, obešenog o kanap, aplicirao raznorodne trice i kučine (fotografije, novine, delove nameštaja i odeće, krstove, plastično cveće, lažne dragulje itd.), a potom asemblaž obmotavo najlonskim ženskim čarapama. Koner je do ove ideje došao posmatrajući đubretare u San Francisku koji su, kako je naveo, smatrani „najnižom kastom“ u društvu, pa je, po ugledu na njih, zajedno sa bit-pesnikom Majklom Mek

Klurom osnovao neformalno umetničko udruženje Rat Bastard Protective Association čiji su članovi „pravili stvari od detritusa društva i koji su bili ostrakizovani ili otuđeni od potpune uključenosti u društvo“. Ne znamo da li je Koner poznavao Bodlerovu figuru pariskog sakupljača

²⁴⁸ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, str. 73.

smeća, ali RATBASTARD je nesumnjivo njegova američka reinkarnacija: on se ponaša kao „agent iskupljenja koji đubre pretvara u blago“ i koji, poput pesnika, „sanja novi svet“ i nagoveštava revoluciju reorganizujući odbačeni „društveni materijal“ (V. Benjamin). Asocijacija je istovremeno manifestovala kritiku materijalističkog društva i odgovor na isključenost njenih članova iz sveta umetnosti, ali je jedino Koneer uspeo da ostvari distinktivne umetničke rezultate – asemblaže koji su montažu otpadaka odveli u predsemiotičko stanje čistog fizičkog prisustva. Ovi radovi, kaže Kevin Heč, ne egzistiraju izvan jezika (to bi bilo nemoguće), ali su tu znaci oštećeni i komprimovani takvom snagom da se sam jezik iskazuje kao „ruiniran“ – gurnut izvan bilo kakve mogućnosti semiotičkog oporavka, alegorijskog ili nekog drugog. Iako na prvi pogled izgleda da je Koneer dadaističko uvođenje „sirovosti u umetnost“ (V. Benjamin) doveo do paroksizma sastavljajući delo koje se ni po čemu ne razlikuje od vreće za đubre okačene na zid, pažljivija inspekcija sadržaja asemblaža otkriva da ih čine patetične tričarije, odnosno retro-predmeti poreklom iz viktorijanske prošlosti San Franciska koji nose erotske i religijske konotacije. Nađene stvari iz istorijskih epoha poseduju patinu koju one savremene nemaju, pa tako Koneerov asemblaž, poigravajući se dijalektikom zaboravljanja i naknadnog sećanja, predstavlja neku vrstu memorijskog oltara (umetnik insistira na „teatarskoj dimenziji“ *Ratbastarda*) koji, suprotno Hečovoj tvrdnji, ipak nosi latentni alegorijski smisao.

Za razliku od asemblaža koji u izlagački prostor unosi đubre komprimovano u okviru slike ili objekta, umetnost otpadnog envajronmenta (A. Kaprou, Dž. Dajn, E. Kinholc, K. Oldenburg) polaže totalizirajuće aspiracije na taj prostor transformišući ga u đubrište kao takvo (čiji je preteča Švitersova unutrašnja građevina od otpadaka i efemeralija



37. Alan Kaprou, *Dvorište*, 1961.

Merzbau). Tako, na primer, Alan Kaprou izlaže gomilu isluženih automobilskih guma razbacanih po podu galerije (*Dvorište*, 1961), Arman puni Galeriju Iris Kler amorfnom masom smećem od poda do plafona (*Puno*, 1960) da se u nju nije moglo ni ući, a Klas Oldenburg izložbeni prostor ispunjava (visećim, podnim, zidnim) fabrikovanim otpadnim

elementima od kartona (*Ulica*, 1961). U ovim i sličnim projektima radi se o pravljenju artificijelnog otpadnog lokaliteta koji kontaminira „belu kocku“ i ponaša se kao „obrnuti kolaž“ (B. O’Doerti) koji obesmišljava purifikatorsku ili „ekološku“ funkciju nominalističkog okvira umetnosti. Za razliku od asemblaža, envajronment tvori privremeni antientropijski prostor otpadaka čija reinvestirana vrednost nestaje demontažom rada, što je Kaprou objasnio na sledeći način: pristupačnost materijala na ulici znači da dela mogu nakon zatvaranja izložbe biti ponovo bačena na ulicu.²⁴⁹ Ako izuzmemo *Puno* kao izolovan rad u Armanovom opusu, američki umetnici, koristeći se envajronmentom i hepeningom kao aktivno egzistirajućim i temporarnim formama izraza, žele da neposredno reflektuju promenljivost, fluidnost i nestalnost modernog urbanog života („Umetnost je ono što život čini interesantijim od umetnosti“, kaže Robert Filiju). Kada sklonimo u stranu banalni objekat i događaj onda, navodi Ana Dezez, shvatamo da ove tranzitorne forme izvode u prvi plan ono što kulturna industrija nastoji da isključi – iskustvo – i afirmiše bliski susret između subjekta i objekta, iskustva i društva.²⁵⁰ Ali ne samo to, makoliko su otpadni envajronmenti težili tome da uspostave „kontinuitet sa životom“ (Kaprou) koji kola na ulici, oni se stabilizuju kao alegorije „produkcije smrti“ (urbana sredina) i „smrti produkcije“ (umetnost), vraćajući nas Benjaminovoj raspravi o Bodlerovoj alegoriji: „Baš u svom destruktivnom žaru, alegorija se bavi proterivanjem iluzorne pojavnosti koja proizilazi iz svakog ’datog poretka’, bilo umetnosti ili života“.²⁵¹

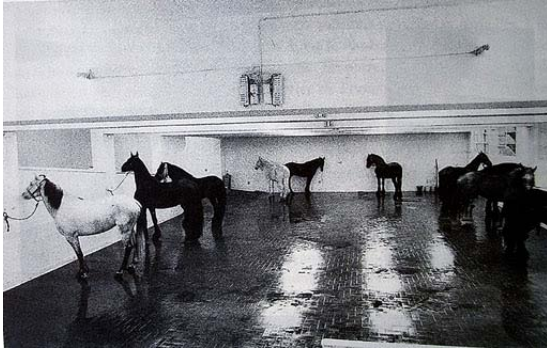
Istorijski momentum *junk*-umetnosti iscrpljen je u neodadi i kulturi asemblaža, dok upotrebu otpadnog i uopšte efemernog materijala pratimo sve do danas u umetničkoj raksi gde se on, vremenom etabliran kao umetnički materijal, podvrgrava različitim aranžmanima i semantičkim operacijama. Tako je, na primer, estetika pokreta *Arte povera* (siromašna umetnost) – kao specifično italijanskog odgovora na neoavangardnu „ideologiju permanentno efemernog“ (A. B. Oliva) – počivala na posve drugačijem odnosu prema neumetničkim materijalima šireći se na prirodu (organski i neorganski materijali) i raznorodne industrijske sirovine kako bi uspostavila novi odnos između

²⁴⁹ Vidi Anna Dezeuze, „‘Neo-Dada’, ‘Junk Aesthetic’ and Spectator Participation“, str. 55.

²⁵⁰ Isto, str. 65.

²⁵¹ Cit. pr. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, str. 197, 201.

prirode i kulture, ali pre svega vratila vrednost direktnom, neposredovanom iskustvu sveta u njegovoj prolaznosti, provizornosti i oscilacijama. Kritičar na delu i ideolog pokreta Đermano Čelant objasnio je proceduru ove umetnosti na sledeći način: „Životinje, povrće i minerali neočekivano su se nastanili u svetu umetnosti. Umetnik je privučen njihovim fizičkim, hemijskim i biološkim mogućnostima. On se ponovo upoznaje sa procesom promene u prirodi, ne samo kao živo biće, već takođe i kao



38. Janis Kunelis, *Bez naziva (12 konja)*, 1969.

proizvođač magičnih, čudesnih stvari. Umetnik-alhemičar organizuje žive stvari na magičan način“.²⁵² Janis Kunelis u jednoj rimskoj galeriji 1969. izlaže dvanaest živih konja kao simbola prirodne energije ali i moći asocirane sa funkcijom galerije u svetu umetnosti, Mario Merc pravi „privremene“ nomadske kuće ili „igloe“ od kamenja, zemlje, metala i neona, Pjer Paolo

Kalzolari u instalacijama dovodi u vezu organsko i neorgansko, čvrsto i tečno, lako i teško, spiritualno i materijalno, dok Gilberto Zorio demonstrira elementarne fizičke zakonitosti poput pritiska, isparavanja, transformacije materije, itd. Deklaracija siromaštva nastala je kao reakcija na konzumerizam i tehnokratiju zapadnih društava, a svoju je orijentaciju pronašla u vitalističkim i regenerativnim potencijalima prirode kao „devičanskog mesta“ (A. B. Oliva) koje umetniku služi kao eksperimentalno područje za preobrazbu funkcije umetnosti u društvu i oslobođenje svesti od normi jezika reprezentacije. Međutim, zapaža Kerolajn Kristov-Bakargiev, u pokušaju da realnost prisvoji kao znak, siromašna umetnost ulazi u paradoks: stvari i procesi su istovremeno elementi i realnosti i jezika, a sopstvo koje iskušava svet istovremeno je i iskustvo sopstva kao medijuma.²⁵³ *Arte povera* doista pravi „alfabet za materiju“ (T. Trini) koja ranije nije korišćena u procedurama prisvajanja, ali to čini tako što umetnost vraća u predikonografsko stanje u kojem prikazivanje ustupa mesto otkrivanju fenomena putem nekoherentnih formi i propadljivih materijala i stavljanjem naglaska na antropološku

²⁵² Germano Celant, „Arte povera“, str. 198.

²⁵³ Caroline Christov-Bakargiev, „Survey“, str. 24.

dimenziju estetskog iskustva. Kako je svojevremeno primetio jedan kritičar, *Arte povera* podvukla je finu liniju između tradicionalnih i tehnoloških formi umetnosti i obnovljenog interesovanja za „prisvajanje sveta“, stojeći u istoj liniji sa drugim antiformalističkim i dematerijalizatorskim tendencijama s kraja šezdesetih (*anti-form*, *envajronment*, *land-art*).

Eho *envajronmenta*, *hapeninga*, *situacionističkog konstruisanja situacija* i *Arte povere* danas prepoznajemo u praksama relacije umetnosti koje umesto vizuelnog aspekta dela naglasak stavljaju na interpersonalna susretanja, odnosno na ono što Žak Ransijer naziva „igrama razmene i izmeštanja“ između sveta umetnosti i svakodnevne životne prakse – druženja, okupljanja, igre i komunikacije licem u lice uopšte. Materijalni resursi ove umetnosti su heterogeni i praktično neograničeni, a njen apologeta Nikolas Burio u buvljoj pijaci prepoznaje „dominantnu umetničku formu“ devedesetih shvatajući je istovremeno kao resurs (materijal), vizuelni model (haotični aranžman), metod (reciklaža) i semiotički model (unitarna struktura sačinjena od multiplih individualnih znakova).²⁵⁴ Kada Burio konstatuje kako je buvlja pijaca zamenila formalni sistem robne kuće koji je dominirao osamdesetih (Kuns, Štajnbah), onda on implicira i to da je ona sama po sebi mesto neformalizovane društvenosti koje nudi drugačije egzistencijalno i socijalno iskustvo od suve i reduktivne transakcione apstrakcije konzumerske ekonomije. Forma ove umetnosti prevazilazi njene materijalne elemente (koje učesnici zajednički koriste pri odigravanju događaja i konstrukciji situacija) zato što se ona rađa sinergijom objekata, znakova, gestova i radnji koji su tranzitivni i vremenski-prostorno specifikovani. Švajcarski umetnik Tomas Hiršhorn tim povodom ističe kako koristi „opozivljive materijale“ koji sami po sebi nemaju vrednost kao oni „plemeniti“ koji „posmatrača zavode, ponižavaju i potčinjavaju“, već ga radije podstiču na refleksiju i čija je „temporalna egzistencija određena ljudskim bićima, a ne prirodom“.²⁵⁵ Relacioni umetnici poput Hiršhorna, Džejsona Roudsa, Dominika Gonzalesa-Ferstera i Rirkrita Tiravanije ne stavljaju naglasak na intrisično značenje nađenih objekata već na „operativnu vrednost“ (Burio) međuljudskog opštenja kojem služe, a koje se iskazuje kao estetski predmet po sebi. Ova umetnost nije odgovor, kaže Ransijer, na eksces robe i

²⁵⁴ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, str. 22.

²⁵⁵ Tomas Hirschhorn, „Interview with Okwui Enwezor“, str. 117.

znakova već na pokidane veze između ljudi, ali to čini sa punom svešću o svojim ograničenjima kojima se poigrava, jednako kao i svojim neizvesnim efektima.²⁵⁶ Ona je specifičan primer postaproprijacijske umetnosti 1990-ih u kojoj upotreba odnosi prevagu nad prisvajanjem upravo zato što umetnik čuva utilitarnu vrednost prisvojevina stavljajući ih u službu participatorne estetike zasnovane na kauzalnom odnosu između iskustva umetničkog dela i individualne/kolektivne agenture.

Istorija prisvajanja i upotrebe otpadnih i efemernih objekata i materijala – u rasponu od kubizma i dadaizma pa sve do relacione umetnosti – nesumnjivo bi mogla biti predmetom posebne knjige koja bi ovaj fenomen razmatrala imajući u vidu odnos umetnosti prema praksama svakodnevnog života koje se razmatrali Anri Lefevr, Moris Blanšo i Mišel de Serto. Ako se, na primer, pozovemo na Anrija Lefevra (*Kritika svakodnevnog života*) onda izvodimo zaključak da svaka umetnost, pa i ona prisvajačka, koja uranja u trivijalnu svakodnevicu (izvan domena reprezentacije) nudi „iluminatorne“ rute u nju koje otkrivaju izvesne „skrivenne kvalitete“ (Lefevr) koji su ostali izvan domašaja specijalizovanog znanja. Slično stanovište deli i Albreht Velmer kada, pišući o umetnosti šezdesetih, piše kako tu estetičko iskustvo ulazi u jezičku igru koja nije više igra estetičke kritike koja podleže sudovima ukusa: ono se upliće u „spoznajne postupke i normativna čekanja“ i menja način kojim „njegovi različiti momenti iznova upućuju jedni na druge“.²⁵⁷

Viralna semiotika

“Isecaj reči. Isecaj slike. Prokuvaj ih do esencije... Nalepi sve slike na zid i onda ih sve slikaj, svih hiljadu fotografija, kao jednu veliku fotografiju”.²⁵⁸ Na ovaj je način Timoti Liri metaforički opisao Barouzovu metodu izrade kolaža koja asocira sličnost sa Carinim novinskim receptom pisanja dadaističke poezije (pri čemu se „prokuvavanje“ može dovesti u vezu sa Carinim „protresanjem papirne vrećice“). Međutim, iskustvo avangardne tekstualno-vizuelne montaže će kod Barouza naći svoju osobenu elaboraciju koja, programski utemeljena na *cut-up* i *fold-in* tehnikama, samo formalno nalikuje

²⁵⁶ Jacques Ranciere, „Problems and Transformations in Critical Art“, str. 90, 92.

²⁵⁷ Vidi Sonja Briski Uzelac, „Šezdesete: utopija proširene estetičnosti“, str. 12.

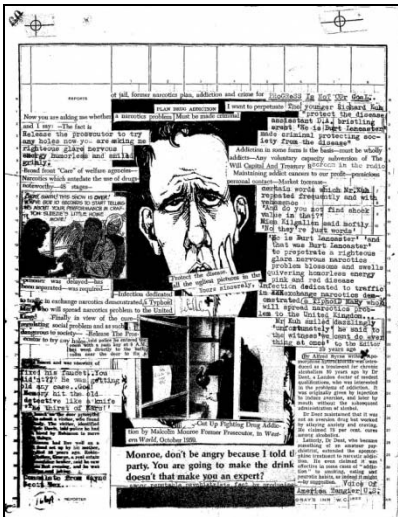
²⁵⁸ Cit. pr. Oliver H. Dž. Haris, „Kat-ap završnica: povratak naraciji“, str. 148.

strategijama upotrebe neokolaža u neoavangardama i pop-artu. On *cut-up* najpre upošljava u romanima (*Goli ručak*, *Meka mašina*, *Nova ekspres*) u cilju razbijanja narativne koherencije teksta i to, po sopstvenom priznanju, potaknut uverenjem da je „pisanje pedeset godina iza slikarstva“, što ukazuje na neobaveštenost o upotrebi montažnih tehnika u književnosti istorijskih avangardi. Vizuelni *cut-up* je 1959. slučajno izumeo Barouzov prijatelj i saradnik, kanadski slikar i pisac Brion Gajsin koji je, isecajući komade papira na stolu zaštićenom novinama, primetio kako je nož isekao i novine na komadiće u čijoj je zatečenoj jukstapoziciji prepoznao neobične odnose između slika i tekstova. Zato se *cut-up* definiše kao tehnika zasnovana na kolažiranju nasumično isečenih rečenica/slika i reči/fragmenta slika u sklopove visoke aluzivnosti i asocijativnosti, dok se manje korišćeni *fold-in* (eng. presavijanje) postupak zasniva na presavijanju štampanih tekstova u raznim pravcima (horizontalno, vertikalno, dijagonalno) i njihovim spajanjem u jedan tekst. *Cut-up* je, dakle, žanr neokolaža koji umesto formalne konstrukcije novog teksta (kao u kubističkom i nadrealističkom kolažu) stavlja naglasak na komadanje ili dekonstrukciju prisvojenog teksta kao pretpostavke konstrukcije onog novog kao rezultante samog čina čitanja.

Čudesni produkt Barouzove i Gajsinove saradnje su svaštare (*scrapbooks*) iz šezdesetih i ranih sedamdesetih godina (*Crna*, 1963-1964; *Crvena*, 1966-1973; *Zelena*, 1971-1973; kao i knjiga *Treći um* 1965/1978) gde su vizuelno-tekstualni kolaži izvedeni uz pomoć tekstova iskucanih na pisačkoj mašini (citati iz istorije književnosti, autocitati i sl.), isečaka iz novina, reprodukcija iz časopisa, fotografija, crteža i stripova, a sve to poređano je u slojevite, neikonične i nenarativne nizove. Ovde kao da su, navodi Robert Sobizek, „forme koje su eksplodirale sa dadom, nadrealističke frakturane beleške snova i pop-artistička ikonografija robne kulture iznenada udružene u džojsovskom razaranju jezika, beketovskom osećaju za prezrenu singularnost i Barouzovom vlastitom distinktivnom brendu pikarskog putovanja kroz vreme“.²⁵⁹ Kako je američki pisac isticao, svaštare su, kao i putovanje kroz vreme, „gerilski priručnici“ i vežbe za proširenje svesti koje nas uče da ne mislimo rečima već u blokovima asocijacija, pošto *cut-up* otvara višestruke tačke gledišta na svaku temu i obezbeđuje višestruke „tačke ukrštanja tekstova, glasova, vremena i likova“ čije se svakodnevnne rutine sudaraju u obezoružavajućim

²⁵⁹ Robert A. Sobieszek, *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*, str. 20.

jukstapozicijama.²⁶⁰ U svojoj umetničkoj istoriji kolaž nije nikada u toj meri postao stecištem jukstapoziranja tako raznorodnih i semantički nepovezanih elemenata, kao što je i teško naći umetnika koji je tako strastveno i opsesivno posezao za predpostojecim tekstovima i slikama kako bi kreirao snažan i jedinstven iskaz o ideološkoj potki javnog jezika. Preteču Barouzovih svaštara mogli bismo prepoznati u kolaž-romanu *Sedma strana kocke* (1936) francuskog nadrealiste Žorža Igneta koji je bio u potpunosti



39. Brion Gajsin i Vilijam S. Barouz, *Bez naziva (Treći um)*, 1965.

romana. Barouz je smatrao da avangardni kolažeri nisu otišli dovoljno daleko u oslobađanju kolaža od kontrole „naših fizičkih i mentalnih situacija“, da nisu iscrpeli sve njegove potencijale kao medija skokovitog putovanja kroz prostor i vreme i da su, uprkos programu, respektovali pikturalnu tradiciju koja mu je kao književniku i umetničkom autodidaktu bila posve strana. Konačno, za njega je *cut-up* demokratska i obećavajuća uradi-to-sam tehnika: „Cut-up je za svakoga. Svako može da pravi cut-up. On je eksperimentalan u smislu da se njime može nešto napraviti. Baš sada, upravo ovde... Isecite Remboove reči i dobićete makar dobru poeziju ako ne i ličnu prepoznatljivost“.²⁶¹

Ako pažljivije proučimo građu svaštara videćemo da je predominantno sačinjava ona poreklom iz dnevnih novina i ilustrovanih časopisa: Barouz je verovao da *cut-up*

tekstova, ali koji ipak odlikuje linearna naracija, dok su Barouzove i Gajsinove svaštare izdvojene na nepovezane blokove raspoređene u strukturu rešetke (još jedan izum avangarde koji Barouz divertira), nalikujući listu iz spomenara ili petparačkog foto-

²⁶⁰ Sobieszek, str. 19-20.

²⁶¹ Cit. pr. Ulf Poschardt, *DJ-Culture*, str. 378.

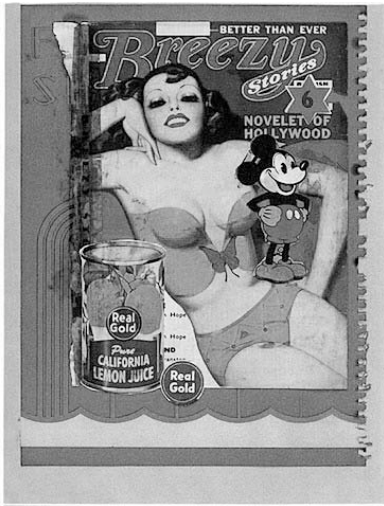
poseduje taktički potencijal dijagnostifikovanja i podriivanja ideološke funkcije ili subliminalne komunikativnosti masmedija. „Kada isečete delove političkih govora otkrićete njihova stvarna značenja. To daje prilično smisla originalu. Neko čita novine i pogledom prati stubac na odgovarajući aristotelovski način, jedna ideja i rečenica u isto vreme. Ali, subliminalno, on čita i susedne stupce i svestan je osobe koja sedi pored njega. To je cut-up“.²⁶² Za Barouza, moć masovnih medija počiva na uspostavljanju nametnutih linija asocijacija, ali, ako se one preseku tako što se prisvojene reči i slike (zlo)upotrebe kao virusi unutar sistema informisanja, asocijativne veze se prekidaju („Zauzmi Studio Realnosti. I preuzmi univerzum“) i čitav se sistem otkriva kao lažnjak, kao sredstvo falsifikovanja realnosti u cilju onoga što je retorikom samozvanog neuropsihologa i stručnjaka za psihološki rat nazivao „kontrolom uma“. Ako masovni mediji svoju persuazivnu moć grade na sofisticiranim tehnikama falsifikovanja, pogrešnog predstavljanja i citiranja, cenzure i prećutkivanja, onda to znači, naglašava Barouz u „Elektronskoj revoluciji“, da se i oni koriste *cut-up* tehnikom u fabrikaciji slike stvarnosti, pa se primena iste tehnike u underground štampi može preokrenuti u suprotnom smeru i postati delotvornim sredstvom dekodiranja, dešifrovanja i disrupcije.²⁶³ Ovde se neumitno nameću poredbe sa kritičkom funkcijom Carinog kolaža koja počiva na demontaži/remontaži novinskih tekstova, odnosno na odvajanju forme od sadržaja u cilju podriivanja žurnalističke pretenzije na istinu lingvističkog znaka koja je, kako navodi Rudolf Kuncli povodom „novinskog recepta“, manje radikalna odklon od forme masovnih medija koliko taktika koja se njome služi.²⁶⁴ Slično čini i berlinska fotomontaža koja satiričkom manipulacijom fotografijama i političkim sloganima prevodi Carinu dekonstrukciju novinskog teksta u dekonstrukciju političke reprezentacije, ali za razliku od dade, Barouz razvija viralnu semiotiku koja nije usmerena demaskiranju direktnih već subliminalnih poruka ili „subliminalizaciji sublimatora“. Dobro je poznato da je opsesija subliminalnim efektima reklama bila deo legendarnog života američkog društva posle Drugog svetskog rata, ali je ta opsesija, uz sva paranoična preterivanja, bila potaknuta empirijskim istraživanjima koja su pokazala da je dejstvo subliminalnih poruka kudikamo učinkovitije od onih direktnih.

²⁶² William S. Burroughs i Brion Gysin, *The Third Mind*, str. 4.

²⁶³ William Burroughs, „Elektronska revolucija“, str. 123.

²⁶⁴ Vidi David Banash, isto, np.

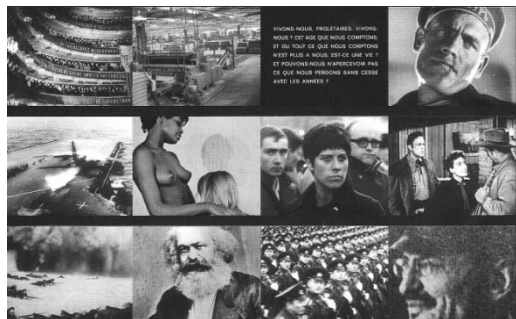
Neizbežna su i poređenja sa pop-artističkim nekolažem koji takođe poseže za prisvajanjem masmedijskih slika, ali se u krajnjoj intanci ispostavlja kao oblik „meke“,



40. Eduardo Paoloci, *Pravo gvožđe*, 1950.

ironične refleksije informacijskih formacija konzumerskog društva koja granicu između fascinacije i dekontaminacije od nje ostavlja poroznom. Na primer, Eduardo Paoloci je takođe koristio kolažnu tehniku u svojim svaštarama (*Jeil gvožđe*, 1948-1953; *Telefonska slušalica*, 1947-1953) koje je pravio od isečaka iz popularnih magazina (naučna fantastika, naučne ilustracije, reklame, stripovi, fotosi filmskih zvezda i *pin-up* devojaka itd.), tvrdeći da kolaž predstavlja „scenario za komediju kritičke halucinacije“ (što je naslov njegovog eseja o kolažu) medijskih slika, odnosno sredstvo za istraživanje i manipulaciju „površinom“ i

„dubinom“ slike.²⁶⁵ Slično tome, ikoničko delo pop-arta *Šta je to što današnji dom čini tako drugačijim, tako privlačnim?* (1956) Ričarda Hemiltona donosi ceo jedan „inventar masovne kulture“ (L. Lipard) koji ironijski ukazuje na nerazlučivo prožimanje spektakla, fantazije i realnosti, ali istovremeno funkcioniše i kao alegorija zapadnog društva kao konzumerskog Edena. Za razliku od britanskih umetnika, Barouz i Gajsin su genuini



41. Gi Debor, *Društvo spektakla*, 1973.

dekonstruktivisti čiji *cut-up* ne počiva na punoći i vidljivim linijama spojeva unutar multicitatnog teksta već na njegovoj razloženosti, na proizvodnji „napuklina“ ili „virusa“ koji otvaraju transverzalne a ne pravocrtne tokove asocijacija. U Barouzovoj viralnoj estetici – oličenoj u кредu „jezik je virus“ – manipulacija jezikom je katalitična:

pretpostavljena transparentnost reči i slika njihovim „značenjima“ je uništena, kao što je u Dišanovim redimejdima korespondencija između objekta i njegove funkcije deartikulisana. Barouzova i Gajsinova *cut-up* teorija i praksa imaju više dodirnih tačaka

²⁶⁵ Vidi Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, str. 217, fn. 25.

sa situacionistima koji su upošljavali montažne tehnike apropijacije maskulturnih produkata (*détournement*) u cilju dekonstrukcije spektakla kao forme akumulacije kapitala u slici i realnosti po sebi. Slično Barouzu, za Debora i situacioniste spektakl se ispoljava u formi montaže ili fikcionalnog filma, pa je stoga diverzivna i plagijatorska remontaža neka vrsta obrasca za skeniranje i razaranje lažnog poretka sveta koji on produkuje. U oba slučaja, motivacija čitanja-između-redova medijskih tekstova (Barouz) i njihovog očuđenja (Debor) može se uporediti sa Benjaminovim zapažanjem kako je čovečanstvo u otuđenju od samoga sebe otišlo toliko daleko da svoje vlastito razaranje može proživljavati kao prvorazredno estetsko iskustvo.

Barouz je u svetovima književnosti i psihodelične kontrakulture šezdesetih godina stekao kulturni status, dok je u svet umetnosti stupio tek krajem osamdesetih kada po prvi put u karijeri počinje da izlaže u galerijama i kada njegova vizuelna produkcija biva retrospektivno prepoznata kao jedinstvena instanca neoavangardne montaže.²⁶⁶ Barouzova kritika društva kontrole i konzumacije naći će svoju refleksiju u raznorodnim subkulturnim aktivističkim strategijama „kulturnog ometanja“ (*culture jamming*) koje koriste medije reklame (bilbordi, poster, novine, radio i sl.) kako bi, uz korišćenje njihovih originalnih komunikacijskih metoda, proizveli kontradiktorne retoričke poruke koje nose vrednost „gerilske semiotike“ (U. Eko). Kako navodi Mark Deri, ovi kulturni diverzanti uvode „buku u priopćajni kanal koji se kreće od pošiljalca prema primatelju, ohrabrujući na taj način idiosinkratične interpretacije koje pošiljalac nije imao na umu“, što znači da oni „šire zarazu subverzivnih značenja“ dok ih istovremeno dešifruju, „čime njihovu zavodljivost pokazuju kao nemoć“.²⁶⁷ Kulturno ometanje kakvo praktikuju umetnici poput Džoa Skegsa i kolektivi Adbusters (Isterivači reklama), Guerilla Girls (Devojke gerilke), Billboard Liberation Front (Front za oslobođenje bilborda) preuzima mnoga obličja – satiru, protivoglašavanje, dezinformaciju, *détournement* – ali u svim instancama umetnici-aktivisti se bore za „ekologiju uma“ kontaminiranog sveprisutnim

²⁶⁶ Barouz je *cut-up* tehniku takođe koristio u eksperimentima sa magnetofonskom trakom (počevši od 1966.) zasnovanim na kombinaciji vlastitih/stvorenih i stranih/prisvojenih audio materijala. Usporavanjem i ubrzavanjem trake, miksovanjem, nadsnimavanjem, kombinovanjem dva magnetofona i drugim postupcima Barouz je stvarao zvučne kolaže koji slede logiku asocijativnih blokova onih vizuelnih, ali s tom razlikom što se ovde ne manipuliše nadenim tekstovima i slikama već nadenim zvucima i glasovima, a slušalac navodi otkrivanju subliminalnih zvukova sveta. Zato se i smatra nezvaničnim pretečom studijski (tehnološki) zasnovanog muzičkog kolaža i sempladelije u pop-muzici. O tome više u Sobieszek, str. 85-89.

²⁶⁷ Marc Dery, „Culture jamming – kulturalne diverzije u carstvu znakova“, str. 180.

formama masmedijskog ubeđivanja i njihovim strategijama konstrukcije značenja poruka uz pomoć složenog skupa prikrivenih pravila, kôdova i konvencija na koje je prvi skrenuo pažnju Rolan Bart u svojim analizama moderne reklame. Način na koji kulturni ometači koriste semiotiku sličan je Barouzovom i Deborovom pošto ona postaje nužnim oruđem za razumevanje sveta masovnih komunikacija, mreža moći koje se preko njega šire, te kodiranih poruka koje neprestano prolaze kroz njegove kanale. Iako je Barouzova viralna semiotika bila privatna i poetska a ne javna i aktivistička kao ona potonjih ometača – prankstera, hakera i net-aktivista – vremenom je zadobila status neke vrste priručnika ili proročanstva doba „info-ratova“, o čemu posredno govori i teoretičar pop-muzike Dejvid Tup: „Barouz je video budućnost u kojoj će se slike razastirati i replikovati kao virusi, jezici mešati, a slike stvarnosti i sama stvarnost stapati u eskalirajućim šizmama generisanim od strane propagande i kontra-propagande“.²⁶⁸

Dekolaž

„Kolaž budućnosti biće izveden bez makaza ili žileta ili lepka, itd...ukratko: bez ijedne alatke koje su do danas bile neophodne. Za sobom će ostaviti radni sto i umetnikove kartonske površi i smestiće se na zidovima velikog grada, beskonačnom



42. Rejmon Ens, *Poster na jidišu*, 1950.

polju poetskih dostignuća”.²⁶⁹ Ova izjava američkog nadrealiste Lija Maleta predstavljala je viziju nastanka dekolaža Žaka Vileglea, Rejmona Ensa i Mima Rotele, odnosno prognozu (neposredno inspirisanu iscepanim uličnim plakatima) transformacije funkcije kolaža i njegov izlazak u javni prostor. Svi ovi umetnici, poznati kao

„afišisti”, koristili su se istom metodom: cepali bi ulične reklamne i političke plakate, nalepljivali ih jedan preko drugog na platno (a često ih dodatno cepali), što je rezultiralo nečitljivim kompozicijama sačinjenim od ritmično poredanih fragmenata reči, slika i

²⁶⁸ David Toop, *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop*, str. 180.

²⁶⁹ Cit. pr. Benjamin H. D. Buchloh, „Villeglé: From Fragment to Detail“, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, str. 443.

apstraktnih formi. U pitanju je totalna dezintegracija internih pikturnalnih odnosa i skoro kompletno brisanje fonetskih, semantičkih i leksičkih dimenzija pisanih znakova, odnosno totalna erozija čak i najmanjih semantičkih jedinica koja je dadaistički zakon slučaja i nadrealističke jukstapozicije izvela do nivoa aluzivne apstrakcije. U afišizmu nalazimo složenu mrežu umetničkih referenci i asocijacija koje ne obuhvataju samo avangardni kolaž i dadaističku fonetsku poeziju, već i gestualnu apstrakciju, letrističke



43. Žak Vilégle, *Rue du Temple - manuskript*, 1968.

jezičke eksperimente, Brasaijeve fotografije uličnih grafita i akumulacije nađenih objekata Armana i Sperijsa. Dok je Mimo Rotela u Rimu do dekolaža došao samostalno, ustremivši se na sveprisutne filmske plakate koje je liferovala Činećita, dekolaž pariskih umetnika podjednako je predstavljao reakciju na „diktaturu apstrakcije” (Ens) kao i na zabranu cepanja plakata koja je bila povezana sa novim zakonskim aktima koji su garantovali slobodu javnog izražavanja i oglašavanja na za to odgovarajućim mestima.²⁷⁰

U tom smislu, kolaž je od ateljerske *cut/paste* tehnike evoluirao do tehnike nasilne destrukcije javnog medija komunikacije, a sve to sa premisama antikonzumerskog i antiautoritarnog ikonoklazma. Polazeći od pretpostavke da je plakat „kolektivno nesvesno društva”, Vilégle za sebe izmišlja mitsku personu „Anonimnog cepača” (*Lacéré Anonyme*) kao otelotvorenja gnevnog čoveka mase, potajnog oponenta političke i komercijalne propagande – „Kalibana koji je postao slikarem”.²⁷¹ S jedne strane, dakle, imamo na delu obnovu ikonoborstva nad javnim slikama (sada masovne kulture), a sa druge, kao rezultat, umetničku sliku kao indeksni trag vandalskog čina i estetsku činjenicu sveta umetnosti. Kritičari su ovu dihotomiju političkog i estetskog čina različito tumačili, od toga da je Pjer Restani u dekolažu video „defrakciju realnog bez učešća umetnikove ruke”, preko Katrin Frankblen koja je tvdila kako je vizuelni aspekt dekolaža „progutao” onaj politički, dok Hana Feldman zastupa stanovište da se radi o kritici javne sfere bliskoj onoj situacionističkoj, a koja je u Francuskoj takođe budila još uvek sveže sećanje na

²⁷⁰ Vidi Hannah Feldman, „Of the Public Born: Raymond Hains and *La France déchirée*“, str. 75-76.

²⁷¹ Cit. pr. Christopher Phillips, „When Poetry Devours the Walls“, str. 144.

akcije cepanja nacističkih plakata od strane Pokreta otpora tokom nemačke okupacije u Drugom svetskom ratu.²⁷² Ovome treba dodati i to da korene modernog vandalizma nalazimo u Francuskoj revoluciji kada je došlo do masovnog uništavanja spomeničkih i drugih obeležja monarhije koje je zaustavljeno odlukom revolucionarne skupštine da se oni izmeste u muzej (Luvr) i na taj način istovremeno politički neutrališu i sačuvaju kao kulturna baština. Interesantno je povući analogiju između afišističkog vandalizma i onovremenog predloga Žan-Luj Davida da „najvredljivija” obeležja starog režima treba pretvoriti u „sirovine za nova dela koja će odisati slobodom i vrlinom”.²⁷³

Razlika u odnosu na Francusku revoluciju i druge istorijske instance vandalizma nad javnim ikonama je u tome što afišisti ne vandalizuju samo objekte već i *mesta* ili medije propagande tako što ih lišavaju sadržaja koji putem prisvajanja rekonstruju u dekodirajuće celine i takvim ih vraćaju u javnu sferu kroz medij umetničke slike i kontekst umetnosti. Ali, za razliku od Habermasovog koncepta javne sfere (na koji se Feldmanova poziva) koji se odnosi na mesta na kojima se privatne osobe upuštaju u razmatranja pitanja od javnog interesa u formama verbalnog ili pisanog diskursa, afišisti radije inkliniraju shvatanju javne sfere kao lefevrovskog prostora reprezentacije ili „prostora pojavljivanja” (H. Arent), odnosno korelacije vizuelnog i prostornog konstituisanja javnosti. Interakcija sa fizičkim prostorom grada i tu-prisutnim vizuelnim porukama rezultira dihotomijom demontaža-remontaža i pojavom dva korelativna iskaza u dva različita konteksta: prazno mesto sa ostacima iscepanog plakata anonimni je iskaz nepristajanja koji umetnik ostavlja za javnost, dok je slika personalizovan iskaz koji istovremeno referiše na onaj prvi i funkcioniše kao njegov semantički zaključak. Slično Barouzu i situacionistima, afišisti naglasak u produkciji stavljaju na isecanje/cepanje i otimanje/vandalizovanje, a umetničko delo zasnivaju kao kritičku dekonstrukciju masmedijjskih sadržaja, takođe polazeći od činjenice da je kultura spektakla, uključujući i onaj urbani, strukturalno montažna. Ovde se valja prisetiti da je tvorac termina dekolaž (preciznije „TV-dekolaž”) Volf Fostel kojim je opisivao i naslovljavao svoje televizijske radove zasnovane na distorziji primljene slike (uz pomoć magnetna prikačenih na aparate i primanja signala na loše podešenoj frekvenciji) i instalacije sačinjene od TV-aparata (prvi

²⁷² Feldman, str. 80-81, 94.

²⁷³ Vidi Lari Šiner, *Otkrivanje umetnosti. Kulturna istorija*, str. 213.

umetnik koji ih je uneo u galeriju uz argument da je televizor „skulptura 20. veka”) koji su sinhrono emitovali različite programe. Za Fostela dekolaž je podjednako destruktivan i autodestruktivan, dovodi do „erozije slike” i proizvodi psihološki učinak a-percepcije koji treba da kod posmatrača stvori svest o nestalnosti, tranzitornosti i disoluciji svakodnevnih situacija i formi iskustva.²⁷⁴ Jasno je da je aplikacija termina dekolaž na afišiste proizašla iz sličnosti postupaka destrukcije forme i ometanja recepcije medijskih sadržaja, ali dok je Fostelov dekolaž procesualan, antiformativan i dekonstruktivan (uključuje i hepening), onaj afišistički je u krajnjoj instanci stabilan, formativan i likovan.

Aproprijacionizam je pre afišista počivao na privatnoj upotrebi kupljenih ili nađenih stvari i nije proizvodio nikakve povratne efekte izvan konteksta umetnosti, dok je dekolaž osvojio novi stadijum aproprijacije kao zakonskog prestupa i društveno neprihvatljivog čina koji će Vilegle objasniti na sledeći način: „Cepanje plakata oscilira između intelektualne kulture i kolektivnog života, između divljaštva i civilizacije, između mešanja rasa i internacionalizacije”²⁷⁵. Umetnici neoavangade i konceptualne umetnosti su intervencionističke politike rada u javnom prostoru najčešće zasnivali na akcijama, hepeninzima, *site-specific* instalacijama, *sit-in* protestima i drugim formama izraza koje su podrazumevale privremeno zaposedanje ili „prisvajanje“ delova ulica, građevina i institucija, poput Kristovih obmotavanja građevina platnom, Birenovog kaćenja prugastih slika iznad ulice, čišćenja muzeja Mierle Lederman Jukeles, uličnih hepeninga Alana Kaproua, plakatiranja Njujorka grupe Material, protesta protiv vijetnamskog rata ispred Pikasove *Gernike* u njujorškom Muzeju moderne umetnosti od strane Art Workers Coalition i sl. Sve ove intervencije umetničko delo situiraju u javnom prostoru čineći ga, nametljivim ili nenametljivim, ali svejedno remetilačkim faktorom koji unosi neki neočekivani „višak” sadržaja na konkretni lokalitet, dok afišisti za sobom ostavljaju

²⁷⁴ Vidi John G. Hanhardt, „Dè-Collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video-Art“, str. 76-77.

²⁷⁵ Cit. pr. Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, str. 149. Ovde je interesantno napraviti poredbu sa umetnošću uličnih grafita koja predstavlja oblik prisvajanja javnih površina s namerom da se one „privatizuju” kao mesta odašiljanja ličnih poruka, komentara i vizija. Grafiti – tekstualni i slikovni – se mogu uopšteno protumačiti kao metoda razbijanja monopola javne upotrebe jezika i životnog prostora, i kao takvi predstavljaju oblik vandalizma iz obrnute perspektive: oni pre nešto dodaju objektu koju im služi kao nosilac, nego što mu nešto oduzimaju. Grafiti su narodna, samonikla, subkulturna umetnost koja simbolički vraća grad njegovim korisnicima, upisuje znake ljudskosti na bezlične površine i suprotstavlja se agresiji reklame, što je jednog kulturologa navelo da se zapita: „U čemu je vandalizam, u grafitu ili u betonu koji mu služi kao podloga?”.

tipične tragove urbanog vandalizma čiji konfiskovani sadržaj ulazi u okvir slike i potvrđuje autonomiju umetnosti u odnosu na svakodnevnu stvarnost. Uostalom, afišisti su početkom šezdesetih, navodi Kristofer Filips, kao i svi novi realisti, postali zvezde pariske kulturne i intelektualne scene, pa su se čak fotografisali za *Pari Mač* kako cepaju ulične plakate praveći „umetničku kulisu” za modne manekenke u prvom planu slike.²⁷⁶ Ako je izlaganje đubreta i otpadnih predmeta postalo šik-znakom otpora konzumerskoj kulturi i obrascem manipulacije kritičkim statusom umetničkog dela, afišizam je, i pored konstitucije umetničkog dela kao ekscesne dekonstrukcije masmedijskih poruka, završio tamo gde je nadrealista iz druge ruke Malet i video destinaciju plakatnog kolaža: „Plakati koji spavaju stojeći uspravno će se probuditi, a poezija će progutati zidove“.²⁷⁷

Video nađenog snimka

„Marsel Dišan je sve uradio osim videa. Napravio je velika ulazna vrata i veoma mali izlaz. Taj izlaz je video. Kroz njega možete da napustite Marsela Dišana“, izjavio je Nam Džun Paik, jedan od pionira video-umetnosti.²⁷⁸ Smatrajući video sredstvom izbavljenja redimejda iz ćorsokaka „nemogućeg Dišanovog kulta“, Paik koristi elektrone i protone kao redimejd jedinice koje tvore elektronsku sliku i čiji mu rearanžmani omogućavaju da kreira „plesne obrasce“ koji stvaraju „povratnu buku“ (*feedback noise*) pomoću koje se rastvara robni karakter televizijskog programa.²⁷⁹ S one strane Paikovog koncepta elektronskog slikarstva („Kao što je kolaž zamenio uljano slikarstvo, tako će katodna cev zameniti platno“, kaže on) i Fostelovog TV-dekolaža, u drugoj polovini sedamdesetih godina pojavljuju se video-prakse koje počivaju na montažnom prisvajanju fragmenata televizijskih programa (kao znakova redimejdnosti) i koje u suštini prevode logiku filma nađenog snimka (*found footage film*) u domen video-umetnosti. Film nađenog snimka – čiji se izum vezuje za nadrealistički *Rouz Hobard* (1939) Džozefa Kornela, a puna konceptualna i formalna elaboracija za Brusa Konera i Gi Debora – može se definisati kao žanr eksperimentalnog ili avangardnog filma koji za svoju građu uzima fragmente

²⁷⁶ Christopher Phillips, str. 141.

²⁷⁷ Phillips, str. 140.

²⁷⁸ Cit. pr. David Joselit, *Feedback. Television Against Democracy*, str. 60.

²⁷⁹ Joselit, isto.

pretpostojećih filmova različitih žanrova i porekla i podvrgava ih novom scenariju i kontekstu značenja. Kako navodi teoretičar filma Majkl Zrid, ako su sve slike polivalentne u značenju, onda „montažne strukture kolaža nađenih snimaka i heterogenost izvora slika podstiču kritičku refleksiju diskursa upisanog u i iza slike“.²⁸⁰ Zrid, kao i neki drugi teoretičari, podvlači razliku između filma nađenog snimka kao umetničkog filma koji sledi tradiciju avangardne montaže i predstavlja „metaistorijsku formu komentara“ o kulturnim diskursima i narativnim obrascima s one strane istorije, i „arhivskog filma“ koji najčešće stoji u službi mejnstrim dokumentaristike i citat koristi kao „realističku“ ilustraciju zvučnog narativa.²⁸¹ Svakako da se razlikovanje ove dve ontologije kolažnog filma može dovesti u pitanje (u dokumentarnom filmu citat takođe može biti podvrgnut figurativnoj ili metaforičkoj upotrebi), ali ono što umetničku eksploataciju nađenih snimaka čini specifičnim nije samo neoficijalni način dolazanja do građe, već i stavljanje naglaska na dekontekstualizaciju gde fragmenti funkcionišu kao „sinegdohe za kontekst iz koga dolaze“ (Dž. Paterson). Sve to važi i za žanr koji bismo mogli imenovati „videom nađenog snimka“ koji takođe može crpeti iz jednog ili više (televizijskih, filmskih, videografskih) izvora, ali ono što ga razlikuje od svog filmskog pandana (pored same prirode video-tehnologije) jeste njegova upotreba od strane vizuelnih umetnika koji deluju unutar sistema vizuelne umetnosti i svoje radove izvode u skladu sa aktuelnim tendencijama i preokupacijama umetničke prakse u određenom istorijskom trenutku. Ono što je zajedničko za filmske i video apropiacioniste nije samo odustajanje od tradicionalne funkcije autora u korist funkcije *monteur*-a već i svest o tome da, kako kaže Žan-Lik Godar, „slika nikada nije usamljena“ i da uvek „egzistira na pozadu (ideologija) ili u odnosu na one koje joj prethode ili dolaze posle nje“.²⁸²

U periodu otkrića videa kao novog sredstva umetničkog iskaza on se podjednako koristi kao medij „strukturalne transformacije umetnosti“ (D. Dejvis) u okviru neoavangardne i konceptualističke kritike modernističke institucije umetnosti i kao oruđe kritike masmedija, odnosno televizije koju želi da razgradi iznutra, kao njen tehnološki izdanak, ali i opozicioni uređaj koji stoji s onu stranu kontrolnih mehanizama njene

²⁸⁰ Michael Zryd, „Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin’s Tribulation 99“, str. 48.

²⁸¹ Isto.

²⁸² Vidi Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, str. 46

centralizovane mrežne organizacije. Tim povodom je Dara Birnbum izjavila kako „želi da definiše jezik video-umetnosti u odnosu na instituciju televizije na način na koji su Biren i Ešer definisali jezik slikarstva i skulpture u odnosu na instituciju muzeja”.²⁸³ Stoga je jasno zašto se video nađenog snimka u svojoj početnoj fazi samokonstituiše kao oruđe analitičke dekonstrukcije estetskih i ideoloških kôdova televizije, odnosno kritičkog komentara medijski dominantne socijalne i političke realnosti. Ako je televizija medij vremenske, prostorne, zvučne i žanrovske montaže ili sinteze diskontinuiranih poruka koja indukuje „hipnotički trans auditorijuma“ (Z. Zjelinski), onda video funkcioniše kao njeno drugo ili „nesvesno“ koje remontažom proizvodi ono što je Umberto Eko nazvao „aberantnim dekodiranjem“ – čitanjem teksta na nepredviđen način koji vodi produkciji devijantnog značenja. Shvaćena kao autoritarni medij koji monopolizuje pravo na informaciju, znanje i estetski ukus, televizija je za radikalne i politički angažovane umetnike predstavljala sinonim kontrolisane javne sfere i bivala metom raznorodnih umetničkih intervencija (TV-dekolaž, video-skulptura, video na televiziji, gerilska TV i sl.) ili direktnih subverzija (setimo se Kris Burdenove *TV-otmice* iz 1972. tokom koje je umetnik sedam minuta držao nož pod grlom voditeljke u direktnom prenosu). Ovim praksama kretanja oko i unutar televizije će se, nakon pojave video-rikordera namenjenog masovnoj potrošnji (Soni, Beta, 1975), pridružiti i strategije remontaže TV-programima u odloženom vremenu (za razliku od rane dekolazne estetike Fostela i Paika zasnovane na disrupciji i metamorfozi informacijskog kôda televizije u realnom vremenu). Suprotno filmskom režiseru, video-umetnik ne mora da istraživački traga za svojom građom jer mu se ona, kolokvijalno rečeno, „isporučuje kod kuće“ (potrebno je samo uključiti ili programirati rikorder i formirati ono što je Klaus fon Bruh nazvao „televiziranom arhivom društva“), dok je video-tehnologija bila jeftina i jednostavna za rukovanje, a radovi su podjednako mogli biti prikazivani u galerijskim prostorima, na televiziji i na svakom mestu gde je moguće postaviti TV-monitor. Kao mašina namenjena prisvajanju/kolekcioniranju televizijskih sadržaja, video-rikorder je proizveo revoluciju u strukturi i delovanju masovnih medija zato što je omogućio da se kontinuirani audiovizuelni tok emitovanja prekine, zamrzne, fragmentira i arhivira. Kako

²⁸³ Cit. pr. Benjamin H. D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, str. 55

navodi Zigfrid Zjelinski, ovaj je kontinuirani tok, namenjen kolektivnom auditorijumu, bio pomoću video-tehnologije rasejan na mnoštvo decentralizovanih „događaja gledanja“ u različito vreme i na različitim mestima, a sam proces snimanja pretvarao je sadržaje u (redimedj) objekte izabrane prema želji gledaoca.²⁸⁴ Za razliku od običnog korisnika, video-umetnik tehnologiju ne koristi namenski, kao uređaj vremenski odloženog ponavljanja, već (post)produkcije kojim se snimljeni materijal transformiše u samosvojni video-tekst koji montažnu logiku televizije podvrgava negativnoj dijalektici defamilijalizatorske remontaže. Odnos video-umetnosti prema televiziji bio je složen i podrazumevao je različite politike, postupke i žanrove, ali slogan „TV ≠ VT“ (video nije isto što i televizija) – koji se pojavio u nazivu video-sekcije izložbe „Dokumenta VI“ u Kaselu (1977) – ostao je u istoriji video-umetnosti zaveden kao generalna odrednica ovog pionirskog perioda u kojem se video konstituisao i samorazumevao kao antitelevizija ili „različita forma televizije“ (M. Rosler).

U pionire videa nađenog snimka ili aproprijativne „TV ≠ VT“ ubrajamo Nam Džun Paika, Klauza fon Bruha, Marsela Odenbaha, Muntadasa i Daru Birnbaum koji su razvili distinktivne politike/estetike korišćenja prisvojenih televizijskih snimaka koje su takođe reflektovale aktuelne i medijski posredovane društvene teme sredina iz kojih su poticali. Bruh i Odenbah su u ranim radovima zaokupljeni fenomenom terorizma Frakcije crvene armije (RAF), pa tako, na primer, ovaj prvi u radu *Šlejer-traka* (1977-1978) preispituje otimicu i ubistvo nemačkog industrijalca montirajući televizijske priloge uz minimum vlastite intervencije, ali na takav način da gledalac u radu otkriva spregu između državne politike, medijskog pokrivanja i društvenih korena terorizma. Muntadas se, pak, u ranim radovima koncentriše na informativnu funkciju televizije pa tako u videu *Između redova* (1979) – kombinujući snimke TV-vesti sa vlastitim telop-komentarima – direktno otkriva mehanizme proizvodnje vesti, odnosno ulogu reportera kao „predajnika između činjenica i gledališta“.²⁸⁵ Fokus pažnje Dare Birnbaum bio je prevashodno usmeren na popularne televizijske serije (*Tehnologija/transformacija: Čudesna žena*, 1978; *Pop-pop video: Kodžak/Vang*, 1980) i reklame (*Remi/glavna stanica: vozovi i brodovi i avioni*, 1980, *PM magazin/esid-rok*, 1980) i načine na koje one determinišu kolektivno perceptivno

²⁸⁴ Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*, str. 240.

²⁸⁵ Vidi Michael Rush, *Video Art*, str. 21.

iskustvo, konstruišu savremene mitove i stereotipove, i predstavljaju vizuelne instrumente potrošačke ideologije. U *Čudesnoj ženi* – gde prisvaja scene iz istoimene



44. Dara Birnbaum, *Čudesna žena*, 1978.

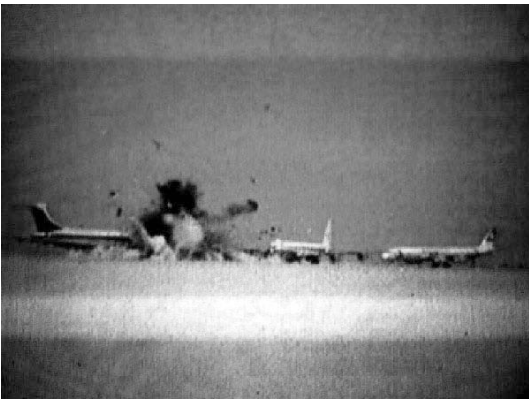
treš-serije u kojoj se obična sekretarica pretvara u super-heroinu (ženski pandan Supermenu) – ona preispituje problem ukidanja ženskog identiteta u masmedijima: „Bljesak svetla kaže ja sam sekretarica, onda bljesak svetla kaže, ne, ja sam Čudesna žena... ja sam sekretarica... ja sam čudesna žena... I ništa između te dve uloge. A u tom *između* je stvarnost u kojoj treba da živimo“.²⁸⁶

Insistiranje na bizarnim specijalnim efektima, akcionim scenama, serijalnoj repetitiji, pojačanom zvuku, vizuelizaciji stihova opskurne i istoimene disko-pesme, Birnbaumova potpuno dekonstruiše televizijski narativ i rastvara ga na autorefleksivne elemente koji (video) gledaoca od pasivnog primaoca TV-narativa pretvara u aktivnog čitaoca serije kao ideološkog teksta. U radovima Birnbaumove, zapaža Benjamin Bjuhloh, gledalac se suočava sa „ogoljenim slojevima ideologije *mise na abyme*“: obrasci ponašanja na ekranu anticipiraju i egzemplifikuju ono što televizija želi da postigne kod gledaoca – submisivnost i prilagođavanje.²⁸⁷ Svi ovi umetnici polaze od pretpostavke da televizijski tekst vodi pasivizaciji, pacifikaciji i površnom čitanju, pa stoga u montažnoj apropijaciji vide način prekidanja televizijskog toka koji neposredno treba da ukaže na to da televizija nije refleksija realnog već realnost određene refleksije ili „doktrinarni sistem“ (N. Čomski) suverene moći. Iako video nađenog snimka vremenski i tematski koincidira sa njujorškim apropijacionizmom (kritika ženskog stereotipa Sindi Šerman, prisvajanje reklama Ričarda Prinsa, slikarska montaža filmskih kadrova Roberta Longoa), razlika je u tome što video-umetnici ne prevode sadržaje jednog medija u drugi već koriste isti medij/tehnologiju kao i original koji prisvajaju i što ih umesto pitanja originalnosti i autorstva više zanima direktna kritika televizije kao uređaja manipulativne proizvodnje javnog mnjenja.

²⁸⁶ Cit. pr. Hans-Ulrich Obrist, „Gespräch mit Dara Birnbaum“, np.

²⁸⁷ Benjamin H. D. Buhloh, isto, str. 55.

Drugo važno pitanje vezano za nađeni snimak tiče se pitanja neovlašćenog korišćenja ili „kreativne pljačke“ produkata tuđeg rada od koje će situacionisti napraviti estetsko-političko načelo (Debor piše o „upotrebi ukradenih filmova“), a video-umetnici je tretirati kao deo logike video-tehnologije. Žan Bodrijar je u „Ekstazi komunikacije“ napisao kako televizija, kudikamo više nego radio, ukida tradicionalni privatni prostor i pretvara ga u scenu potrošnje, odnosno u prostor koji podjednako funkcioniše kao „prijemnik i kao odašiljač, kao prostor recepcije i kao prostor operacije, kontrolni ekran i terminal“.²⁸⁸ Televizijska slika je i javna i privatna, hipermultipla reprodukcija bez originala koja predstavlja „deo svačijeg pejzaža“ (D. Birnbaum), pa je ono što umetnik čini prisvajanjem pravljenje „ličnog pejzaža“ od materijala onog kolektivnog, odnosno objektivizacija perceptivne i mentalne konzumacije televizije.²⁸⁹ Dve decenije kasnije,



45. Johan Grimonprez, *Pozovi I-S-T-O-R-I-J-U*, 1995-1997.

belgijski umetnik Johan Grimonprez će videom *Pozovi I-S-T-O-R-I-J-U* (1995-1997) – montaži arhivskih snimaka otmica aviona, reklamnih klipova, fragmenata naučno-fantastičnih filmova, kućnog videa, snimljenih sekvenci i fikcionalnog *voice-over* narativa – metaforički dovesti u vezu otimanje aviona i medijskih slika, kako u odnosu na želju umetnika da „istraži svoj intimni odnos sa televizijom“ (Grimonprez), tako i u odnosu na

način na koji televizija „otima slike“ iz istorije. Pod intimnim odnosom Grimonprez podazumeva šizofreniju zapovanja koja, stvarajući iluziju participacije kroz daljinsku kontrolu, prikriva efektivnost „ideološke mašine na delu“, ali se u njegovom delu ta šizofrenija preokreće, kako tvrdi, u „ekstremnu poeziju koja se pruža mnogo dalje nego kolaž“.²⁹⁰ S druge strane, *Pozovi I-S-T-O-R-I-J-U* govori o domestifikaciji kulture katastrofe u kojoj se slike smrti „serviraju sa kečapom“ (nakon scene izbacivanja tela ubijenog taoca iz aviona pojavljuje se natpis „ovde ubaciti reklamu“), a istorija svodi na

²⁸⁸ Žan Bodrijar, „Ekstaza komunikacije“, str. 70.

²⁸⁹ Vidi Hans-Ulrich Obrist, isto.

²⁹⁰ Vidi Johan Grimonprez, „Beware! In playing the phantom, you become one. An interview with Johan Grimonprez“, str. 125.

„pritisni dugme“ igru arhivskim materijalom kojim se u medijima manipuliše u skladu sa aktuelnim političkim ili komercijalnim potrebama. Iako je Grimonprezov rad konceptualno i strukturalno blizak „TV ≠ VT“ esteticima, njegova je orijentacija arhivska jer montira istorijske a ne aktuelne snimke, čime, moglo bi se tako reći, ukazuje na evoluciju videa nađenog snimka koji će nakon buma digitalne tehnologije i pojave Interneta, moći da simultano zahvata iz različitih medijskih izvora i prevaziđe ograničenja (pogotovu ona u postprodukciji) analogne video-tehnologije. I ne samo to, strategije koje su video umetnici koristili u kritici kulture danas su postale uobičajenim jezikom You Tube i Internet kulture kućnih desktop producenata, u rasponu od puke zabave, preko isticanja estetskih ambicija, pa sve do izvanrednih primera medijske sabotaze i političke satire.

Ono što karakteriše recentnu video i medijsku umetnost uopšte jeste tzv. „postmedijumsko stanje“ (R. Kraus) u kojem medijum shvaćen kao (materijalno i tehnički) specifična „struktura podrške“ umetničke vizije ustupa mesto konvergenciji raznorodnih produkcionih procesa, medijskih karakteristika i referencijalnih sistema. Grimonprezov rad odličan je primer medijski hibridnog videa nađenog snimka koji udružuje filmsku i televizijsku građu s one strane specifičnosti video medijuma koji umetniku samo služi kao kanal za transmisiju slika različitog porekla i narativizaciju teme terorizma. Druga razlika u odnosu na sedamdesete i osamdesete tiče se samog termina „nađeni snimak“ jer se tu više ne radi samo o presnimavanju emisija sa televizije ili (ilegalnom ili legalnom) korišćenju medijskih i filmskih sadržaja, već o *iskorišćavanju* onoga što je široko i stalno prezentno kao „vremenski redimejd“ (D. Gordon) u informaciono-komunikacionim kanalima i digitalnim nosačima kulturnih sadržaja. U dijalogu koji su na stranicama *Art Forum*-a vodili Dara Birnbaum i novomedijski umetnik i programer Kori Arkejdžel, video umetnica je istakla da razlika između njihovih generacija nije samo u dostupnosti medijskog materijala već i u dalekom većim mogućnostima reprocesuiranja i semantičke manipulacije tim materijalima koje pruža digitalna tehnologija.²⁹¹ Možda su ciljevi umetnika isti, ali su implikacije i politički scenariji različiti, što Birnbaum objašnjava na sledeći način: „Ljudi koji su 1970-ih govorili da piraterišem bi u sledećoj dekadi tvrdili da prisvajam i dekonstruišem, a

²⁹¹ Dara Birnbaum and Cory Arcangel, „In Conversation“, str. 198.

kasnije su počeli da koriste frazu 'ona uzima slike iz...'.²⁹² Umetnik danas deprogramira da bi reprogramirao, apropijacija prolazi kroz postprodukciju, citat ustupa mesto semplu, montaža se rastvara u digitalnom mash-upuž, što znači da su celokupan ambijent digitalne tehnokulture i promene u fokusu umetničke prakse doveli do toga da video (i film) nađenog snimka – nalik kolažu, fotomontaži i redimejdu – izgubi svoj distinktivni žanrovski i poetički identitet i pređe u istorijski arhiv video umetnosti.

²⁹² Isto.

V. Moć tehničke reprodukcije

Nestanak i nastanak aure

U seminalnom i višestruko debatovanom eseju „Umetničko delo u doba njegove tehničke reproduktivnosti“ (1936) Valter Benjamin je postulirao i objasnio revolucionarnu istorijsku ulogu koju je tehnička reprodukcija odigrala u nestanku ili „raščaravanju“ aure tradicionalnog umetničkog dela. Benjamin za elementarni primer râda aure – kao „neponovljive pojave daljine koliko god da je blizu to što je udaljeno“ – uzima opažanje prirode („udisati auru“ planinskog lanca na horizontu ili „grane koja baca senku na posmatrača“), čime estetsko iskustvo tumači kao kombinovani doživljaj udaljenosti i bliskosti, kao situaciono i atmosfersko iskustvo koje se ne tiče ontologije već ekstaze stvari, odnosno načina na koji se one pojavljuju u našem čulnom registru.²⁹³ Ako se prisetimo da je kod Gotliba Baumgartena termin estetika (*aisthetics*) originalno označavao čulno iskustvo i afektivno primanje stvari, onda je jasno da se i Benjamin priklanja ovoj liniji mišljenja određujući auru kao efekat korporalnog opažanja ili „naseljevanja“ objekta specifičnim interesom subjekta. Benjamin je pojam aure izveo iz Bodlerove pesme u prozi „Gubitak aure“ (*Perte d'auréole*) u kojoj aura figurira kao simbolička pesnička insignija koja – izvedena iz hrišćanske ikonografije (nimb, mandorla) – metaforički referiše na romantički stereotip umetničke kreacije kao „božanskog nadahnuća“, dok se, prema teoretičaru medija Samjuelu Veberu, u originalnoj nemačkoj verziji „Umetničkog dela“ aura dovodi u vezu sa terminom *Hof* koji podjednako označava mesečevu koronu i socijalno okupljanje (dvor) oko kralja.²⁹⁴ Iako pojava aure nije isključivo vezana za odnos prema umetničkom delu, Benjamin auru ipak vraća njenom prvobitnom ishodištu pošto je dovodi u vezu sa kultnom vrednošću umetničkog dela, odnosno sa njegovom socijalnom utemeljenošću u „profanom služenju lepoti“ u kojem ono, počevši od renesanse, stoji u funkciji „sekularizovanog obreda“ obožavanja gde i dalje čuva sećanje na svoju liturgičku funkciju.²⁹⁵ Izmeštanje ikone iz crkve u muzej odlična je metafora Benjaminove teze jer ona prelaskom iz sakralnog

²⁹³ Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, str. 104.

²⁹⁴ Vidi Samuel Weber, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, str. 92-97.

²⁹⁵ Benjamin, isto, str. 105.

konteksta u kojem ima funkcionalni status svete slike u nefunkcionalno i profano stanje umetničkog dela, menja i auru koja se više ne vezuje za transcendentalno prisustvo izobraženih likova, već za estetski doživljaj slike kao takve. Tim povodom, nemački kustos Bazon Brok ispričao je istinitu priču o ženi jednog nemačkog farmera koja je redovno posećivala muzej u Kelnu kako bi se molila pred oltarskom slikom koja je tu izmeštena iz crkve u njenom selu u koju je redovno odlazila. Ovaj bizarni slučaj posredno svedoči o još nečemu što Benjamin posebno ističe: sekularna aura umetničkog dela izmeštenog u prostor estetskog iskustva manjeg je intenziteta u odnosu na onu sakralnu koja se temelji na molitvenoj ekstazi vere. Drugim rečima, nije dovoljno da umetničko delo samo po sebi bude produkt jedinstvene i samosvojne umetničke kreacije, već da kroz simbolički odnos bude prepoznato kao takvo, što znači da je njegov status utemeljen na socijalnoj direktivi pristupanja nekom predmetu shvaćenom kao ekskluzivnom u odnosu na druge predmete svakodnevnog upotrebe.

Razgradnju aure koju donosi tehnička reprodukcija Benjamin poistovećuje sa transferom od kultne do izložbene vrednosti umetničkog dela kao tehničkog „produkta“ masovnog umnožavanja koji ništi iskustvo neposrednog opažanja ili „naseljavanja“ dela prisustvom subjekta, ukida njegovu autonomiju i razvodi ga iz konteksta tradicije ili „parazitskog postojanja u obredu“. „I u najsavršenijem reprodukovanju izostaje jedno: Ovde i Sada umetničkog dela – njegovo jednokratno postojanje na mestu na kojem se zatiče“, kaže Benjamin dokazujući da je aura moguća samo kao efekat opažanja originala koji shvata kao nešto unikatno (singularno), neponovljivo (jednom proizvedeno) i autentično (vrednost).²⁹⁶ U tom smislu, original ne karakterišu samo unikatnost i različitost u odnosu na druge originale (i obične stvari), već i vlastiti kreacionistički, unutrašnji *raison d’etre*, odnosno aristotelovsko „izvođenje u prisustvo“ kao samoispunjeni i samosvrhoviti proces oblikovanja koji rezultira trajnim i nepromenljivim stanjem predmeta. Originalnost, kaže Đorđo Agamben, „znači permanetnu bliskost poreklu“, dok reproduktivnost znači „paradigmatski odnos ne-bliskosti sa poreklom“, pa je u tom smislu originalnost „esencijalni status“ umetničkog dela, a reproduktivnost esencijalni status produkta tehnike.²⁹⁷ Ali, opet, moglo bi se reći da tehnička reprodukcija

²⁹⁶ Isto, str. 101.

²⁹⁷ Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, str. 61.

proširuje pojam originala zato što su fotografija i film, emancipujući se kao nove umetnosti multioriginala, dovele u pitanje esencijalističko poimanje porekla, a samim tim i vrednosti, poput papirnog novca čija je vrednost utemeljena na nominalnoj, a ne više apsolutnoj vrednosti kao onaj kovani. Pozivajući se na Bodrijarovu konstataciju da je pojava „potencijalno identičnih objekata proizvedenih u serijama“ u 19. veku dovela do prekida „ekskluzivnosti znaka“ koja je krasila umetnost (i reflektovala socijalne odnose) premodernog doba, Džonatan Kleri izvodi zaključak da fotografija nije bila samo centralni element ove nove robne ekonomije, već je preobrazila čitavu teritoriju na kojoj znaci i slike, razdvojeni od svojih referenata, cirkulišu i proliferiraju.²⁹⁸

Za Benjamina tehnička reprodukcija nije samo demokratizator vizuelnog zaposedanja sveta već isto tako iz temelja „menja odnos mase prema umetnosti“, pa je, shodno tome, za nemačkog mislioca gubitak aure ili „rašćaravanje“ umetnosti takođe nepovratan i produktivan efekat promene istorijskih uslova produkcije i recepcije umetničkog dela. Ono što tehnička reprodukcija čini vizuelnom svetu analogno je onome što je kapitalizam u isto vreme učinio socijalnom životu uopšte: po Marksu (*Komunistički manifest*) kapitalizam, nalik bezosećajnom oku kamere, lišava svaku profesiju njene aure i sve tradicionalne forme života, impregnirane religijskim i političkim iluzijama, zamenjuje „golom, bestidnom, direktnom i brutalnom eksploatacijom“. U tom smislu, u Benjaminovoj materijalističkoj teoriji kulture prepoznamo eho Marksove vere u dijalektičku inverziju političke ekonomije kapitalizma koja će kad-tad, kroz istorijski životni proces, nužno otkriti svoje kontradikcije i produkovati novu socijalnu klasu koja će biti u toj meri razvlaštena da će politička revolucija biti neizbežna. Benjamin zato u tehničkoj reprodukciji i vidi „prvo istinski revolucionarno sredstvo produkcije“ (izumljeno simultano sa usponom socijalizma, podvlači on) koje ne revolucionira samo funkciju umetnosti, već predstavlja emancipatorsku *techné* koja će masi omogućiti da se sama sebi predstavi u istinskom i nepatvorenom obliku, kao što je to slučaj u sovjetskim medijima i avangardnim filmovima Ejzenštajna, Vertova i Ivena.²⁹⁹ Za Benjamina ključno pitanje stoga nije bilo pitanje položaja umetničkog dela vizavi proizvodnih odnosa njegovog vremena, već položaj unutar njih, pa samim tim i umetnik treba da

²⁹⁸ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, str. 13.

²⁹⁹ Isto, str. 116.

preuzme funkciju „autora kao proizvođača“ koji će delujući (partizanski) u uslovima tehničke reproduktivnosti menjati kapitalistički aparat proizvodnje („u smeru socijalizma“), a samim tim i socijalnu ulogu i status umetnosti koja više neće biti privilegijom klase odabranih i njihovih ekskluzivnih svetišta umetnosti. Religija, kult, obred, aura, prestaju da u umetnosti prikrivaju politiku kao takvu jer tehnička reprodukcija socijalnu funkciju umetnosti utemeljuje na emancipatorskoj politici, poput one Hartfildove za koju je smatrao da je spasila „revolucionarnu prirodu dadaizma“ jer je njegove tehnike, koje su se zaustavile na intelektualnoj kontemplaciji čiste negacije, prevela u fotomontažu.³⁰⁰

Ono što auru uopšte čini mogućom, ističe Boris Grojs intepretirajući Benjamina, upravo je tehnička reprodukcija čija je pojava istovremeno uzrokovala nastanak i nestanak aure, odnosno otvorila složenu igru deteritorijalizacije i reteritorijalizacije, razaranja i rekonstrukcije aure.³⁰¹ Topološko shvatanje aure vezano je za topološki model diferencijacije originala i kopije, kultne vrednosti originala postavljenog na nekom konkretnom mestu (muzej, crkva, trg) i izložbene vrednosti kopije kao mobilne i umnogostručene slike koja izvodi original u spoljašnji prostor, „u topološki neizvesno, neuhvatljivo kruženje“.³⁰² Izložbena vrednost – na kojoj će i Dišan zasnovati smisao redimejda pokazujući da ona nije isključivo vezana za fotografiju već i za svaki industrijski objekat – po Benjaminu jeste vrednost koja se ostvaruje prevagom omasovljenog nad jednokratnim prisustvom iskazanim suprotnom kretnjom u odnosu delo-posmatrač: nismo više mi ti koji pohodimo umetničko delo već nam se ono samo isporučuje, ali kao kopija. Iako su umetnička dela (tzv. „pokretna kulturna dobra“) i ranije putovala i menjala mesto boravka, posmatrač je bio u pokretu prema delu jer je morao da mu neposredno pristupi (setimo se hodočašća umetnika u Rim), dok je sa medijima masovne komunikacije on imobilizovan, a delo mobilizovano kao kopija (fotografija) ili kao intrisična „pokretna slika“ (film). Za Benjamina je „strastvena težnja“ modernog čoveka da dođe u posed predmeta i slika svoje želje, da ih „ljudski i prostorno“ približi, toliko jaka da, paradoksalno, kopiju kao sredstvo udaljavanja od originala doživljava kao sredstvo približavanja. Eduardo Kadava se poziva se na jedan manje

³⁰⁰ Vidi Andreas Huyssen, „Politika kulture popa“, str. 67.

³⁰¹ Boris Grojs, „Stvarnost arhiva“, str. 320-323.

³⁰² Grojs, isto.

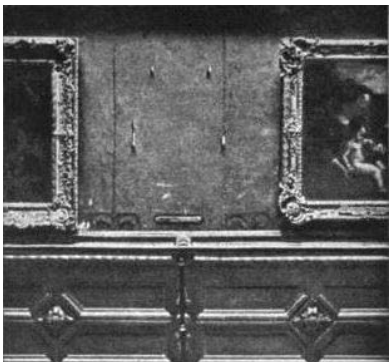
poznati Benjaminov spis – koji referiše na nemačku baroknu žalobnu igru kao „najavu“ tehničke reprodukcije – u kojem on navodi kako se pitanje porekla tu ne dovodi u vezu sa „nastajanjem“ već sa onim što „nastaje iz postajanja i prolaženja“, te se stoga „u golom očevidnom postojanju faktičkog originalno nikada ne može spoznati“.³⁰³ Složena međuigra deteritorijalizacije i reteritorijalizacije ogleda se u tome što imanentni kvaliteti tradicionalnog ili likovnog umetničkog dela – neponovljivost produkcije, jednokratna egzistencija i autentična vrednost – više nisu uslov auratizacije jer se aura može i artificijelno konstruisati kao sekundarni efekat tehničke reproduktivnosti. Zahvaljujući svojoj „vektorijskoj funkciji“ (R. Berže) reprodukcija se pri konzumaciji „rasplinjava“ i zamenjuje mentalnom predstavom originala koja ga izmešta na novu ravan doživljaja prisutnosti, odnosno pseudo-efekta prisutnosti koji počiva na fantazmi konzumerskog posedovanja. Kako navodi Adorno u povodu gramofonske ploče, gubitak „treće dimenzije“ akustičkog događaja – vezanog za jedinstveno mesto i vreme koncerta – kompenzovan je mogućnošću ponavljanja i novostečenom moći konzumenta da sam uspostavlja parametre recepcije umetničkog dela. „Ploče se poseduju kao fotografije“, kaže Adorno, a to znači da je fonografska reprodukcija oblik reifikacije koja ne mora nužno biti negativna zato što tu „sećanje na iščezlu egzistenciju i temporalnost“ nalazi svoje „domaće“ utočište.³⁰⁴ Reprodukcija je razdvojila delo i auru kao mistični sastojak objekta i prebacila je na čisti intenzitet konzumacije dela u kojoj pitanje fizičke prisutnosti ili topologije nije od presudnog značaja: novi tip aure u masmedijskom društvu ovisan je, kako je konstatovao Adorno, o efektima proizvedenim u kulturnoj industriji i novim navikama ljubitelja umetnosti. Ono što je za Adorna i Benjamina bila revolucija tehničke reprodukcije danas se smatra pitanjem specifikacije i preraspodele funkcija: knjigu o umetnosti ne doživljavamo na isti način kao ulje na platnu – jedno ne zamenjuje drugo.

Benjaminova teza o istovremenom nastanku i nestanku aure nalazi svoje istorijsko svedočanstvo u dva vremenski bliska događaja vezana za prisvajanje Leonardove *Mona Lize* od strane dvojice umetnika: krađu originalne slike iz pariskog Luvra 1911. koju je izveo italijanski slikar Vinčenco Peruđa i Dišanovu intervenciju na njenoj reprodukciji

³⁰³ Eduardo Kadava, *Reči svetlosti. Teze o fotografiji istorije*, str. 60.

³⁰⁴ Theodor W. Adorno, „The Form of a Phonograph Record“, str. 38.

(maloj hromolitografiji) u radu *L.H.O.O.Q.* iz 1919. Peruđa je prvi umetnik koji je izveo krađu umetničkog dela drugog umetnika u dvadesetom veku, a Dišan je prvi umetnik koji je od tehničke reprodukcije dela drugog umetnika napravio svoj rad. Ovde valja napomenuti da je prvo ikonoklastičko prisvajanje reprodukcije *Mona Lize* izveo Kazimir Maljevič u slici *Mrtva priroda s Mona Lizom* (1913) tako što je reprodukciju smestio u polje kubofuturističkih formi, precrtao je po licu i grudima, a u podnožju zalepio novinski oglas „Prodaje se stan“.



46. Prazno mesto *Mona Lize* u Luvru, 1911.

desakralizuje negativnim znakom putače i sučeljavanjem sa novim slikarskim jezikom, Dišan reprodukciju izoluje i napada posprdnim nazivom (skraćenica od *elle a chaud au cul* ili „ona ima vruće dupe“) i „promenom pola“ (brada i brkovi) kojim se model androgenizira, a klasični pojam lepote dadaistički ironizira. Peruđa i Dišan ustanovljavaju

dva potpuno različito motivisana čina prisvajanja umetničkog dela – jednog koje afirmiše auru kao efekat prisustva unikatnog objekta, a drugog koji je „teleskopski“

razgrađuje putem reprodukcije kao zastupničke slike.

Krađa Leonardove slike je u ono vreme predstavljala prvorazrednu društvenu i medijsku senzaciju koja je rezultirala time što je slika preko noći ustoličena do statusa najvećeg remek-dela u istoriji umetnosti (koje su u stručnim i konoserskim krugovima prethodno zauzimala Rafaelove *Fornarina* i *Sikstinska Madona*) i što je istovremeno postala najreprodukovanim i najprisvajanim umetničkim delom u povesti. Dijalektika nastajanja i nestajanja aure može se sagledati sučeljavanjem dve indikativne činjenice: nedeljama nakon krađe mase ljudi svakodnevno su formirale redove ispred Luvra kako bi ušle u Kvadratni salon i videle prazno mesto slike, dok su se istovremeno njene reprodukcije počele pojavljivati na policijskim poternicama, naslovnim stranama novina i tabloida, razglednicama, posterima i kutijama za čokolodu, uključujući i fotografije zvezda pariskih pozorišta i kabarea prerušenih u Mona Lizu. Slika je morala da nestane da bi mogla da bude ponovo otkrivena kao izuzetno umetničko delo, najpre kao

reprodukcija, a potom kao original, zapaža Darijan Lider³⁰⁵, što znači da je izložbena vrednost reprodukcije povratila kultnu vrednost originala kao objekta smeštenog u instituciju namenjenu obavljanju obreda estetske konsekracije – muzej. I ne samo to, javnost je, kaže Lider, nestanak slike doživela kao neku vrstu kastracionog kompleksa amputacije jer su konsekvence ovog događaja bile višestruke: delo visoke kulture postalo je konzumerskim artiklom masovne kulture, tehnička reprodukcija doslovno je promenila „odnos mase prema umetnosti“, a autentična vrednost umetničkog dela postala je vrednošću izvedenom iz reprodukcije kao instrumenta auratizacije na daljinu. Lider na tragu Benjamina zaključuje da slika stiže kulturni status samo zato što znamo da postoji kao original lociran na konkretnom mestu, pa stoga ne moramo ni da je vidimo uživo da bismo je takvom doživeli putem reprodukcije, a nestanak umetničkog dela ovu mrežu simboličkih odnosa koji se uspostavljaju oko prisutva/odsustva i blizine/udaljenosti samo čini transparentnijom.³⁰⁶

Dišanova intervencija doctavanja brade i brkova svakako ne bi bila moguća da *Mona*



47. Marsel Dišan,
L.H.O.O.Q., 1919.

Liza nije prethodno zadobila status pop-ikone, da nije postala dostupna na reprodukcijama i da nije široko prihvaćena kao sublimacija najviših estetskih vrednosti. Za razliku od ikonofila Peruđe koji je, prema sopstvenom priznanju, sliku ukrao iz patriotskih razloga kako bi je vratio u zemlju njenog porekla (pogrešno verujući da ju je Napoleon iz Firence ukrao i odneo u Francusku), ikonoklasta Dišan upušta se u simbolički gest desakralizacije i nije mu neophodno da nasrne na original upravo zato što reprodukcija već nosi celokupan simbolički prtljag originala i što predstavlja medij putem kojeg je moguće odaslati vlastitu poruku o originalu, odnosno o estetskom poretku koji on zastupa. Dišan reprodukciju tretira kao redimejd

(doctavanjem ona postaje „rektifikovanim” redimejdom) koji, za razliku od ordinarnih predmeta, semantički već referiše na svet umetnosti, što znači da se ovde radi o parodijskom umetničkom gestu koji se takođe zasniva na dijalektici nastajanja i

³⁰⁵ Darian Leader, *Stealing the Mona Lisa. What Art Stops Us From Seeing*, str. 6.

³⁰⁶ Isto, str. 164-165.

nestajanja (uklanjanja) aure. Pojam redimejda kao nečega „već napravljenog” stoga se ne odnosi samo na reprodukciju (razglednicu) kao materijalni objekat, već i na njen referent kao postojeće umetničko (remek)delo koje se u svet umetnosti kao svoju naturalnu sredinu „vraća“ kao posed drugog umetnika, kao slika prisvojena na daljinu, kao strateška demonstracija moći reprodukcije da kontroliše i alterira značenje originala. Za razliku od Peruđe koji poreklo dela poistovećuje i sa pripadnošću nacionalnoj umetničkoj baštini i stoga se upušta u reteritorijalizaciju originala (ili kulturnu reeksproprijaciju), Dišan poreklo dela poistovećuje sa onim što „nastaje iz postajanja i prolaženja“ (Benjamin), sa reproduktivnom delokalizacijom kao preduslovom sticanja njegovog ikoničkog statusa ili mentalne predstave kao produkta kolektivne svesti.

Dišan je kao pozivnicu za svoju izložbu 1965. napravio novu verziju rada pod nazivom *L.H.O.O.Q. Obrijana* koristeći reprodukciju slike sa špila karata koju je zalepio na papir bez ikakve intervencije, verovatno uveren da će njegova prvobitna aproprijacija biti „upisana“ u ovu neizmenjenu verziju – autoaproprijaciju. Promena u načinu apropijacije ogleda se i u tome što je u prvoj instanci Dišan singularizovao reprodukciju kao medij produkcije unikatnog umetničkog rada ili novog originala popularnom tehnikom retuša i što se time deklarirao uzurpatorom slike čije će potonje apropijacije (S. Dali, F. Leže, R. Raušenberg, J. Morimura itd.) podrazumevati i rememoraciju njegovog gesta. U drugoj instanci, on je „izbrisao” vlastiti gest i sliku umnožio kao čistu reprodukciju (treba napomenuti da se to događa u vreme ekspanzije pop-arta o kojem on nije imao pozitivno mišljenje) ostavivši je da semantički lebdi u međuprostoru doslovnog razumevanja kao reprodukcije originala i figurativnog razumevanja kao intaktnog redimejda koji je izgubio vezu sa svojim poreklom. Čini se da je od svih umetnika koji su prisvajali ovo, slobodno možemo reći, „Leonardovo/Dišanovo” delo, Endi Vorhol jedini koji ga je, u radu *Trideset je bolje nego jedna* (1963), dosledno tretirao kao reprodukciju (i to crno-belu) sledeći logiku reproduktivne ekonomije maskulture gde beskonačno ponavljanje istog predstavlja zalag prelaska kvantiteta u kvalitet i rađa ravnodušnost prema pitanju porekla. Vorhol je dobro znao da je slika, jednako kao i pop-idoli, stekla status „stvari koja je postala sopstvenim znakom“ (Dž. Kaler) i reifikovala se kao konzumerski proizvod koji, benjaminovski rečeno, više ne podleže kulturnom poretku raznovrsnosti originala već izložbenom poretku istovrsnosti reprodukcije. Nije nam

poznato da li je neposredna inspiracija za nastanak Vorholovog dela bio prvi dolazak *Mona Lize* u SAD (Nacionalna galerija u Vašingtonu i Metropolitan muzej u Njujorku, 1963) gde ju je videlo preko milion i šest stotina hiljada posetilaca, od kojih je, beleže onovremeni mediji, onaj milioniti na poklon dobio *reprodukciju*, a njegove dve kćerke za tu priliku specijalno štampane buklete. Mase koje su hrlile u američke muzeje, slično onima koje svakodnevno pohode Luvr, samo su potvrdile funkciju reprodukcije kao pretpostavke doživljaja originala, o čemu svedoči izjava jednog razočaranog američkog posetioca koju prenosi Darijan Lider: „Zašto, ona nije veća od dvadesetjednoinčnog televizijskog ekrana“.³⁰⁷

Iznevereno iskustvo posetioca svedoči o tome je doživljaj originala ili „realne stvari“ kontaminiran doživljajem njene reprodukcije (A. Malro tvrdi kako su sva važna dela umetnosti do 1965. reprodukovana u knjigama), da je imaginacija reprodukcije potrošila imaginaciju originala i da je kulturna vrednost preživela kao nusproizvod izložbene vrednosti i to u formi spektakularizovanog muzejskog rituala. Kako tim povodom navodi Džon Berdžer, Leonardova *Bogorodica među stenama* je u Nacionalnoj galeriji u Vašingtonu izolovana smeštanjem u zasebnu prostoriju (primerenu statusu remek-dela i jedine Leonardove slike u posedu nekog američkog muzeja) koja nalikuje kapeli kako bi se, uz sadejstvo neprobojnog stakla, pojačala njena „impresivnost“ i „lažna buržoaska religioznost koja okružuje originalna umetnička dela“.³⁰⁸ Ovde se, kaže Marksom inspirisani Berdžer, radi o nostalgiji za izgubljenom aurom, odnosno o „finalnim praznim polaganjem prava na produžene vrednosti oligarhijske i nedemokratske kulture“ jer, „ako slika više nije unikatna i ekskluzivna, onda umetnički objekat, stvar, mora biti učinjena misterioznom“.³⁰⁹ Reprodukcija je možda poništila auru originala tako što je sliku razdvojila od njene materijalne podloge, ali je u poretku muzejskog spektakla aura artificijelno osnažena time što je umetničko delo reprezentovano kao „svetinja“ od nadistorijskog značaja. I ne samo to, ono je zakonskim aktima zaštićeno kao kulturno dobro koje uživa prava donekle slična građanskim pravima: ne sme se dodirivati, oštetiti, uništiti, otuđiti, pa čak ni bez dozvole reprodukovati. Konačno, pitanje muzeja kao mesta auratizacije može se iz perspektive savremene umetnosti ,posmatrati i drugačije: kao što

³⁰⁷ Isto, str. 5.

³⁰⁸ John Berger, *The Ways of Seeing*, str. 23.

³⁰⁹ Isto.

se estetsko odvajava od umetničkog i pojavljuje kao efekat kulture u najširem smislu, tako se pojavljuje i potreba za (re)auratizacijom. „Treba nam aura“, kaže ovim povodom Iv Mišo, „ma kako ona bila neprirodna. Treba nam osjet, čak i ako on znači osjećati da se osjeća. Treba nam identitet i orijentiri, čak i ako se oni moraju mijenjati jednako kao i moda“.³¹⁰

Kopiranje bez kopiranja

Najpoznatije Dišanovo delo *Fontana* nije nikada u svojoj originalnoj verziji javno izložena, uživo ju je videla samo nekolicina prijatelja, a javnosti je postala poznata



48. Marsel Dišan, *Fontana*, 1917, foto: Alfred Štiglic

zahvaljujući reprodukciji fotografije Alfreda Štiglica objavljenoj u časopisu *Blind Man* 1917. godine koja je, uz to, i jedino sačuvano vizuelno svedočanstvo o postojanju ovog rada. Moglo bi se reći da je autorstvo ove fotografije dvojno: Dišan je posle odbijanja Salona nezavisnih da izloži *Fontanu* nagovorio Štiglica da je fotografiše, što je on obavio u prostoru svoje njujorške Galerije 291, vešto je postavivši u prvi plan ispred slike *Ratnici* Marsdena Hartlija čime je monumentalizovao njenu pojavnost, pridao joj alegorijsko značenje (reprodukcija je nosila potpis „Buda u kupatilu“) i učinio je upečatljivom ikonom moderne

umetnosti. Međutim, iako Štiglicova fotografija sama po sebi nosi intrisičnu umetničku vrednost i odlikuje se tipičnom mu simbolističkom poetikom, njen negativ i otisci nisu sačuvani, ne publikuje se u Štiglicovim monografijama, ali zato zauzima istaknuto mesto u onim Dišanovim i praktično figurira kao surogat za izgubljeni original. Prema opisu ovog događaja koji je ponudio Tjeri de Div, fotograf je verovao da fotografisanjem daje principijelnu podršku odbijenom umetniku R. Mutt-u (tada nije znao da je Dišan autor) i doprinosi predočavanju ovog slučaja javnosti, dok ga je Dišan zapravo iskoristio jer ga je naveo da fotografisanjem pisoara kao umetničkog dela postulira njegovu estetsku vrednost koju mu, shodno konzervativnom mu ukusu, u drugačijim okolnostima ne bi

³¹⁰ Ives Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, str. 145.

priznao.³¹¹ Manipulacija Štiglicovim etičkim načelima povezana je sa Dišanovom sofisticiranom manipulacijom tehničkom reprodukcijom kao sredstvom masovnog ubeđivanja u objektivni umetnički status referenta, iako je taj status prividan, stvoren postupkom fotografske fiktionalne modelizacije.

Štiglic je lično postavio aranžman sa Hartlijevom slikom, a Dišan ga je u tome podržao jer je znao da pisoar može steći status nove propozicije umetničkog dela samo ako se postavi u odnos prema tradicionalnoj kategoriji umetničkog dela koja će njegovu negativnu auru „naturalizovati“ u simuliranoj atmosferi javnog izlaganja. Obmanjujući Štiglica, Dišan je istovremeno obmanuo i posmatrača reprodukcije koji u to vreme (a verovatno i mnogi današnji ljubitelji umetnosti) nije mogao da zna da li je pisoar bio izložen kao avangardno umetničko delo u okviru neke konvencionalne izložbe (fotografija se doima kao fragmentarni pogled na izložbu) ili kao objekat režirane fotosesije. Za razliku od *L.H.O.O.Q.*, gde je reprodukcija umetničkog dela transformisana u redimejd, ovde je reprodukcija poslužila upisu redimejda u simbolički poredak umetnosti i stvaranju fame oko *Fontane* kakvu retko koje delo moderne umetnosti poznaje. *Fontana* se danas istoriji umetnosti identifikuje kao izgubljeni referent reprodukcije u *Blind Man*-u i potonjih replika koje svedoče o tome da ona ne postoji u trenutku kada posmatrač sazna o njenom postojanju (što je slučaj sa svim izgubljenim i uništenim delima iz istorije umetnosti sačuvanim samo na reprodukcijama) ali, s obzirom na konceptualnu prirodu redimejda, ona i ne mora biti prisutna kao original da bi ispunila svoju iskaznu funkciju. Međutim, fotografija *Fontane* se može protumačiti i kao forma hibridizacije originala i reprodukcije koja nam, kako zapaža Tjeri de Div, istovremeno kazuje „ovaj pisoar je umetničko delo R. Mutta“ i „ovo je fotografija Alfreda Štiglica“, što znači da je ona kentaurska tvorevina bivajući istovremeno reprodukcija umetničkog dela drugog autora i originalno umetničko delo fotografa.³¹² Negativna aura redimejda koji je faktički i sam produkt tehničke reproduktivnosti postala je zalogom auratizacije fotografije kao unikatnog i neprocenjivog svedočanstva o njegovom postojanju, a kulturna i izložbena vrednost su međusobno mutirale jer na obe, paradoksalno, pravo polažu i fotografija i njen referent.

³¹¹ Thierry de Duve, *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, str. 206-207.

³¹² Thierry de Duve, „Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism“, str. 120-121.

Paradoks redimejda ne ogleda se samo u tome što on nije originalna tvorevina već i što je prisvojeni objekat kopija (serijski proizvedena roba), što znači da je redimejd *de facto* kopija kopije proizvedena „ponavljanjem bez kopiranja“ ili „kopiranjem bez kopiranja“.³¹³ Dok se u klasičnom kopiranju radi o materijalnom dvojničenju originala, ovde je u pitanju imaterijalno, semiotičko dvojničenje kopije kopijom koja se u novom kontekstu emancipuje kao umetnički „original“ koji više ne prethodi kopiji već se iz nje izvodi. Iako je – bez obzira na tehniku, medij i svrhu – svako kopiranje apropijacija, redimejd se emancipuje do statusa „originalne kopije“ ili kopije snabdevene nekim novim kvalitetom koji se situira izvan njene perceptivne nerazlikovnosti u odnosu na druge kopije. Reproductivni industrijski objekat i nereproductivni umetnički objekat stupaju u „asimetrični odnos“ jer umetnička proizvodnja ne transcendirira reproductivnost već joj se, navodi Džon Roberts, podređuje i u nju upisuje.³¹⁴ Kao fotografija i film, redimejd podvodi umetnost principima industrijske reproductivnosti u kojoj se tradicionalna distinkcija originala i kopije ništi, ali s tom razlikom što kopija ovde nije unutrašnja tehnička nužnost genuinih reproductivnih umetnosti već nusprodukt fizičke apropijacije. U tom smislu, reproductivne umetnosti pripadaju domenu „prve tehnike“ pod kojom Valter Benjamin (u drugoj verziji eseja „Umetničko delo u razdoblju tehničke reproductivnosti“) podrazumeva tehnicizam povezan sa sličnošću, identitetom i jednolinearnošću, dok redimejd (kao i fotomontaža) pripada domenu „druge tehnike“ koju odlikuju afinitet za igru i nedeterminisana interakcija čoveka i produkata tehnike. Dišan je paradoks kopiranja bez kopiranja dodatno usložio publikacijom *Zelena kutija* (1934) koja je sadržala egzaktne faksimile (boja mastila, dimenzije, tekstura i oštećenja papira) njegovih beleški i reprodukcije *Neveste koju obnažuju njene neženje*, a potom i portabl-muzejem *Kutija u koferu* (1941) koji su činile minijaturne replike redimejda, slikane kopije i kolorisane reprodukcije 68 dela iz njegovog opusa. Interesantno je da ove manuelne kopije/replike Dišan ne izvodi prema (tada već pretežno izgubljenim) originalima već prema reprodukcijama, dok reprodukcije koloriše rukom (nazivao ih je „originalnim kolorizacijama“), što znači da se u oba slučaja vraća tradicionalnoj likovnoj tehnici, dok istovremeno manuelnu kopiju izvodi iz reprodukcije originala, a

³¹³ John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, str. 54.

³¹⁴ Istro, str. 56.

reprodukciju emancipuje kao original po sebi. Tim povodom Sarat Maharadž zapaža kako se original i reprodukcija ovde međusobno podražavaju i izdaju jedno za drugo kroz neku vrstu ogledalnog efekta, poredeći ovu situaciju sa „Linkoln-Vilson“ efektom opisanim u *Zelenoj kutiji*: slika u formi koncertine može iz jedne tačke gledišta



49. Marsel Dišan, *Kutija u koferu*, 1941.

reprezentovati predsednika Vilsona, a iz druge predsednika Linkolna.³¹⁵ Ovaj projekat, po Mahardžu, reflektuje generalnu reverzibilnost Dišanove operativne konstelacije – svojeručno (*handmade*) i industrijski (*readymade*) napravljenog, originala i reprodukcije, pisanja i štampanja, vizuelnog i konceptualnog – koja zato i počiva, kako je zapazio Ričard Hemilton, na „paradoksima, ambigvitetima i višeslojnoj simbologiji“.³¹⁶

U tekstu „Apropro 'ready-mades'“ iz 1961. Dišan je objasnio da redimejd odlikuje „odsustvo unikatnosti“ i da nijedan postojeći redimejd nije original u konvencionalnom smislu, pa stoga i „replika jednog redimejda nosi istu poruku“³¹⁷. Dišan na stavlja samo do znanja da redimejd ne treba poistovetiti sa konkretnim objektom koji je samo provodnik ideje, već i aludira na činjenicu da je od sredine 1950-ih – odgovarajući na zahtev sistema umetnosti (pre svega galerista i dilera poput Sidnija Dženisa i Arturoa Švarca) za rekuperacijom izgubljenih „originala“ – proizvodio i autorizovao srazmerne replike i surogate redimejda u ograničenim edicijama. Tim povodom Marta Baskirk konstatuje da je i produktivnom i autorizacijskom autorepeticijom Dišan želeo da obezbedi „kontinuiranu egzistenciju“ redimejda kao koncepta³¹⁸, što se može donekle dovesti u vezu sa praksom izrade muzejskih replika klasičnih skulptura koje su imale didaktičku funkciju upoznavanju sa idejom originala u kontekstu muzejskih narativa istorije umetnosti. Međutim, muzeološka reifikacija replike redimejda je nešto kompleksnija zato što je i sama reverzibilna: s jedne strane replika se, u trajnom odsustvu prvobitnog redimejda, veštački unificira i snabdeva memorijskom aurom revolucionarnog

³¹⁵ Sarat Maharaj, „A Monster of Veracity, a Crystalline Transubstantiation: Typotranslating the Green Box“, str. 66.

³¹⁶ Isto, str. 67.

³¹⁷ „Apropro 'ready-mades'“, str. 47.

³¹⁸ Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, str. 68.

istorijsko-umetničkog događaja, dok, sa druge strane, proširuje kriterijume vrednovanja autentičnosti, originalnosti i autorstva na domen unikatnih koncepata čime redimejdu obezbeđuje pun interpretativni kontekst koji zaokužuje njegovu inicijalnu misiju. Ironija nije samo u tome što je replika doživela počast koji original nikada nije imao (osim u uskim krugovima poštovalaca) i što je umesto njega promenila optiku sveta umetnosti, već i što je to učinila poštujući kopističku tradiciju likovnih umetnosti, ali primenjenu na reproduktivni industrijski objekat. Baskirkova navodi interesatan podatak da se u vreme kada je Dišan redimejdima provocirao pojam originala, u američkim umetničkim muzejima započelo sa uklanjanjem kopija iz poštovanja prema onovremenim „umetničkim idealima“ i „osećaja prestiža vezanog za posedovanje jedinstvenog ili retkog“³¹⁹. Pola veka kasnije Dišan vraća repliku u muzej pod etiketom nove verzije originala (uključujući i nekoliko verzija *Kutije u koferu*), pri čemu se treba podsetiti da original nije samo Dišanovo umetničko delo već isto tako i konzumerski redimejd koji je prisvojio, odnosno model koji se više nije mogao pronaći u prodavnicama. U sistemu industrijske proizvodnje, originalom se, kaže Žan Bodrijar, može nazvati *model* shvaćen kao „esencijalni kvalitet“, „ideja“ ili „generička slika“ koja se kroz masovnu konzumaciju „indukuje iz serije“ kao „imaginarna pretpostavka relativnih razlika“ u odnosu na druge serije.³²⁰ Kada je galerista Sidni Dženis došao na ideju rekuperacije redimejda on je najpre izlagao surogate koje je kupovao u prodavnicama birajući ih po principu sličnosti sa Dišanovim originalom, dok je Arturo Švarc insistirao na formalnoj verodostojnosti replika izrađenih pod Dišanovom supervizijom i uz korišćenje raspoložive fotodokumentacije. U oba slučaja radi se o insistiranju na relativnim razlikama koje je u suštini izlišno zato što redimejd „nije retinalan“ i što se iz svake kopije, surogata i serije izvodi ista ideja. Dišan je morao da pričeka skoro pola veka da bi njegova provokacija odloženim dejstvom bila u svetu umetnosti prepoznata kao takva, što znači da je kreacija istorijskog konteksta za Dišana istovremeno stvorila i savremeni kontekst za politike aproprijacije koji su se, poput one Vorholove, zasnivale na reproduktivnosti i repetitivnosti, odnosno na nerazlikovnosti o kojoj je raspravljao Artur Danto.

³¹⁹ Isto, str. 72.

³²⁰ Jean Baudrillard, „The system of objects“, str. 175.

Prema Benjaminovom dnevniku, on se sa Dišanom jedanput susreo u pariskom kafeu (godinu dana nakon objavljivanja eseja o tehničkoj reprodukciji) kada mu je umetnik pokazao kolorisanu reprodukciju *Akta koji silazi niz stepenice*, što je nemački filozof propratio sledećom opaskom: „... lepo da ostavlja bez daha, možda pomenuti”.³²¹ Moguće da je Benjamin u retuširanoj reprodukciji prepoznao kvalitet aure i da je ovu činjenicu želeo da uzme u razmatranje u budućoj reviziji eseja do koje nije došlo pošto je tri godine kasnije, pod poznatim tragičnim okolnostima, izvršio samoubistvo. Nezahvalno je pretpostaviti kakve bi promene ta revizija donela, ali činjenica je da je Dišan i redimejdom i *Kutijom u koferu* postavio snažnu kontratezu onoj Benjaminovoj tako što je pitanje identiteta umetničkog dela u eri tehničke reproduktivnosti izmestio iz domena ontologije slike u domen performativnosti znaka.

Imaginarni muzej

Flamanski slikar David Teniers Mladi objavio je 1660. prvi ilustrovani katalog umetničkih dela pod nazivom *Theatrum Pittoricum* u kojem je posredstvom gravira reprodukovao slike iz kolekcije briselskog nadvojvode Leopolda Viljema u čijem je predgovoru, obraćajući se „poštovaocima umetnosti“, napisao: „Originalne slike čije crteže vidite ovde nisu istog oblika ili veličine. Morali smo da ih učinimo istim da bi ih sveli na veličinu stranica ovog izdanja, tako da bismo vam ih predstavili u odgovarajućoj formi. Ukoliko neko želi da sazna proporcije originala, može ih izmeriti rukovodeći se stopama ili dlanovima koji su označeni na marginama“.³²² Stoga Teniers, dalje u predgovoru, nudi detaljne opise kolorita, stila i tehnike pojedinačnih umetnika, uz napomenu da oni koji žele da se prepuste uživanju u ovim delima treba da provedu nekoliko nedelja ili čak meseci u pažljivom posmatranju.³²³ Teniersov predgovor je indikativan zato što ukazuje da je prvo istorijski registrovano pojavljivanje kataloške reprodukcije bilo praćeno napomenom o nepremostivoj razlici koju ona proizvodi u odnosu na original i to na način koji donekle anticipira Benjaminovu teoriju tehničke reproduktivnosti. Moglo bi se reći da je za Teniersa razlika između originala i

³²¹ Cit. pr. Ecke Bonk, „Delay Included“, str. 102.

³²² Cit. pr. Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, str. 28.

³²³ Isto, str. 28-29.

reprodukcije takođe ontološka, epistemološka i topološka ali, u odnosu na Benamina koji tehničku reprodukciju isključivo razmatra kao umnoženu kopiju jednog originala, on se u katalogu suočava sa problemom odnosa mnoštva kopija prema mnoštvu originala koji, bivajući autentičnim tvorevinama, istovremeno predstavljaju konstruktivne elemente jedne takođe autentične megatvorevine – nadvojvodinog „pikturalnog teatra“. Zato u predgovoru kataloga on i posvećuje posebnu pažnju opisu ili *ekphrasisu* prostornog aranžmana dela po izložbenim odajama kako bi čitaoca naveo da reprodukovana dela ne doživi samo kao izolovane entitete već i kao stanare jedne sistemski organizovane ambijentalne celine. Desetak godina pre objavljivanja kataloga Teniers u nekoliko verzija slike *Nadvojvoda Leopold Viljem u svojoj galeriji u Briselu* reprezentuje pikturalni teatar



kao tapiseriju gusto poređanih slika u kojoj pojedinačna dela gube intrisičnu vrednost i podređuju se zatvorenom i fikcionalnom (prizor

ne odgovara

50. David Teniers Mlađi, *Nadvojvoda Leopold Viljem u svojoj galeriji u Briselu*, 1651.

postavci

opisanog u

katalogu) mikrokosmosu organizovanom oko ličnosti kolekcionara. Ove fikcionalno modelirane

„umetničke zbirke“ su u to vreme predstavljale

široko rasprostranjeni žanr koji je, stojeći u službi promocije ukusa i socijalnog prestiža kolekcionara, samoj kolekciji kroz kumulativni efekat mnoštva pridavao kulturnu vrednost unikatnog i organskog „Jednog“. Razlika između slikarske reprezentacije kolekcije kao organske celine i kataloške reprezentacije kolekcije kao neorganske celine odgovara razlici između klasične i moderne episteme, odnosno između poretka koji se zasniva na sveobuhvatnoj predstavi sveta kao jedinstvenog prostorno-vremenskog kontinuuma i poretka koji se zasniva na „nestanku predstave“ (Fuko) u korist fragmentacije znanja i iskustva.

Teniersov katalog vremenom je stekao status uzornog modela za katalogizovanje kolekcija koje će sa pojavom fotografije uvesti tehničku reprodukciju kao obligatornu zamensku sliku koja, za razliku od slikane kopije, ne služi samo transmisiji ideje originala u njegovom odsustvu, već isto tako afirmiše prisustvo originala u kolekciji ili na

izložbi. Upravo je vektorijalna funkcija ta koja katalošku reprodukciju umetničkog dela čini dvosmislenom zato što istovremeno lokalizuje i delokalizuje original, što jezičkom porukom ili legendom informiše o njegovom mestu u svetu, „ukotvljava“ ga u kolekciju kojoj pripada, dok ga istovremeno iz nje izvodi i postavlja u novi izložbeni kompleks i poredak značenja. Kada je Benjamin napisao kako reprodukcija može „odraz originala da stavi u situacije koje nisu dostupne samom originalu“³²⁴, on je imao u vidu generalnu moć reprodukcije da delokalizuje original, ali u slučaju kataloga koji operišu mnoštvom reprodukcija radi se i o nečem drugom, o kreaciji paralelnog „muzeja od hartije“ koji podleže posve drugačijim zakonitostima reprezentacije, kontekstualizacije i recepcije. Ako pojam „izložbenog kompleksa“ – pod kojim teoretičar kulture Toni Benet podrazumeva „složen asemblaž arhitekture, postavke, kolekcije i javnosti koji karakteriše oblast institucija, pravljenja izložbi i kustoske prakse“³²⁵ – prevedemo u domen kataloga (uređivanje, reprodukcija, dizajn, tekst) videćemo da su tu mogućnosti manipulacije izgledom, značenjem i rezonancom umetničkog dela takve da mogu da ga dovedu u situacije koje su doslovno nezamislive za original. Delokalizacija umetničkog dela pre svega je povezana sa muzejima i izložbama kopija koji su u 19. veku doživeli ekspanziju paralelnu sa onom fizičkih muzeja, a jedan francuski kritičar je njihovu funkciju u odnosu na fotografsku reprodukciju objasnio na sledeći način: „Multiplikovanje izvanrednih kopija najviših tvorevina ljudskog genija jevtinoćom koja ih čini dostupnim hiljadama koje ih retko mogu videti i nikada posedovati“ funkcija je reprodukcije, dok slikana „prvorazredna kopija“ prvorazrednog originala „čini više za rađanje i podsticanje istinske ljubavi za Umetnost nego što to čine smorne Galerije Umetnosti“³²⁶. Slično Benjaminu, i manuelna kopija i tehnička reprodukcija su za ovog kritičara sredstva demokratizacije pristupa umetnosti, ali prednost ipak daje onoj slikanoj zato što u njoj vidi zastupnički sliku, tehnički i fizički sličniju originalu od one fotografske. Muzeji kopija nisu paralelni već imaginarni muzeji zato što nisu replike konkretnih fizičkih muzeja već kompilacije kopija originala koji se nalaze posejani po različitim zbirkama, odabranih shodno ukusu i kriterijumima tvoraca i vlasnika ovih muzeja. Imaginarni muzej je, prema Bernaru Delošu, u pravom smislu reči virtuelan ne samo zato što prilaže

³²⁴ Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, str. 102.

³²⁵ Tony Bennett, „The Exhibitionary Complex“, str. 84.

³²⁶ Cit. pr. Hillel Schwartz, *Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, str. 252.

kopije umesto originala, već „zato što premešta i teoretizuje premeštanje“ i samim tim predstavlja tvorevinu analognu umetničkom apropijacionizmu³²⁷. Kao prvi primer ovog tipa muzeja Deloš navodi katalog *Muzej antičke i moderne skulpture* (1841) vojvode Fransoa de Klaraka koji je, polazeći od kolekcije Luvra, ponudio drugačiju taksonomiju eksponata od one izložbene jer je reprodukcije (u suvoj igli) svrstavao prema alfabetskom redosledu kako bi katalog, u enciklopedijskom duhu, učinio lakšim za pretraživanje.³²⁸ De Klarakov muzej je pokazao da muzej od hartije, za razliku od muzeja kopija, zahvaljujući mobilnosti reprodukcije poseduje mnogo veće kapacitete za stvaranje imaginarnih kolekcija pomoću kojih je moguće proizvesti posve nove, neočekivane i sveže episteme umetnosti, s one strane shema klasifikacije i diferencijacije umetničkih tvorevina u fizičkim muzejima gde su dela bila najčešće grupisana prema epohama, nacionalnim školama, medijima i sl. Sa De Klarakom, katalog se uzdiže od uslužnog ili paralelnog do virtuelnog ili imaginarnog muzeja, seče pupčanu vrpcu kojom je vezan za konkretnu kolekciju i emancipuje se kao institucija za sebe.

Prvi moderni primer imaginarnog muzeja nalazimo u nedovršenom projektu danas



51. Abi Varburg, panel *Atlasa Mnemozine*, Hamburg, 1924-1929.

poznatom pod nazivom *Atlas Mnemozine* (Hamburg, 1924-1929) nemačkog istoričara umetnosti Abija Varburga koji je činilo šezdesetak drvenih panela presvučenih crnim platnom sa oko 1000 fotografija i knjiških reprodukcija umetničkih dela i kulturnih artefakata, isečaka iz novina, crteža, grafikona i drugih vizuelnih materijala, organizovanih po tematskim celinama. Ova vizuelna laboratorija imala je formu džinovske knjige (paneli su ekvivalentni stranicama i izlagani su u linearnom nizu), a bila je zasnovana na principu promenljivosti sadržaja jer su slike na panele učvršćivane čiodama i bilo ih je moguće menjati i rekombinovati, pri

čemu izostaju bilo kakve tekstualne informacije i objašnjenja. Varburgov imaginarni muzej podjednako je prevazilazio rigidnu stilističku i ikonografsku metodologiju istorije umetnosti i hijerarhiju „visoke“ i „niske“ kulture, želeći da, kako je objasnio u svom

³²⁷ Bernar Deloš, *Virtuelni muzej. Ka etici novih slika*, str. 138.

³²⁸ Isto, str. 152.

dnevniku, konstruiše kolektivnu istorijsku memoriju kroz različite slojeve kulturne transmisije povezane jednim asocijativnim nizom u kojoj različiti elementi otkrivaju međusobne afinitete.³²⁹ Kao jukstapozicija koja kombinuje aranžman formi i motiva sa konstrukcijom novih značenja, *Atlas* tehnički nalikuje fotomontažnim procedurama dadaista i konstruktivista, dok odsustvom tekstualnih informacija priziva u sećanje Benjaminov ideal književne montaže (prezet iz nadrealizma) kao metode akumulacije čistih citata lišenih bilo kakvih komentara. Revolucionarni karakter ovog projekta počiva na činjenici da se tu istorija umetnosti pretapa u istoriju vizuelne kulture, pisanje o umetničkim originalima ustupa mesto kombinatornoj igri sa reprodukcijama, a narativizacija istorije umetnosti kao sukcesije umetničkih dela i njihovih tvoraca napušta se u korist simulatnog izlaganja anonimnih i separatnih, ali kontigentnih vizuelnih predstava. *Atlas* je, kako je Varburg govorio, „priča o duhovima za odrasle“ koja ustanovljava neku vrstu fantomske nauke o slici, ali se takođe ispostavlja i kao implicitna kritika funkcije muzeja kao institucije namenjene prikupljanju, zaštiti i izlaganju umetničkih originala. Iako kritika muzeja nije bila Varburgu na umu kada je koncipirao svoj projekat, čini se da on itekako konvenira stanovištu koje je izneo Teodor Adorno: „Muzej i mauzolej nisu samo povezani fonetskom asocijacijom. Muzeji su nalik obiteljskim grobnicama umjetničkih dela. Oni svedoče o neutralizaciji kulture“.³³⁰ Sa *Atlasom*, Varburg pokušava da nametanjem komparativnog čitanja oživi povest u sadašnjosti, da umetničko delo razvede od istorijskog konteksta, socijalne funkcije i estetske idealizacije i učini ga „dinamogramom“ kulture koji svedoči o univerzalnim humanističkim vrednostima.

Tvorac pojma „imaginarni muzej“ (odnosno „muzej bez zidova“ u engleskom prevodu) je Andre Malro koji je u njemu video ekstenziju igre dekontekstualizacije i rekonstekstualizacije koja se odigrava u stvarnim muzejima u kojima se svaki predmet, umetnički ili neumetnički, transformiše u eksponat, podvrgrava konvencijama izlaganja (bela kocka, ram, postament, vitrina, legenda i sl.) i dovodi u odnos sa susednim eksponatima. Za njega je svaki muzej, uprkos materijalnosti zbirki i zgrade, imaginarni muzej jer počiva na procesu „sučeljavanja metamorfoza“ kroz postavku ili izložbu, ali

³²⁹ Vidi Benjamin H. D. Buchloh, „Gerhard Richter’s *Atlas*: The Anomic Archive“, str. 87.

³³⁰ Cit. pr. Hal Foster, *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, str. 74.

ono što muzej bez zidova čini vizionarskim jeste mogućnost objedinjavanja umetnosti celog sveta i svih epoha u novi sistemski poredak koji prevazilazi fragmentarno i geografski lokalizovano znanje o umetnosti koje pružaju stvarni muzeji. Muzej bez zidova Malro, donekle slično Varburgu, koncipira kao veliko polje poređenja i uspostavljanja „iznenađujućih analogija“ u kojem, kako zapaža Hans Belting, „čista umetnost traži pogled posmatrača“, oslobođena svojih tematskih i istorijskih predispozicija, uključujući i vezanost za fizičku egzistenciju dela.³³¹ Međutim za razliku od nemačkog istoričara umetnosti koji nije teoretisao reprodukciju kao novi tip eksponata i objekat rada kustosa imaginarnog muzeja, Malro je u njoj video sidrište izložbenog kompleksa knjige: ona figurira kao „original koji sebe više ne poznaje“, a „ikoničkim izdvajanjem“ istovremeno proizvodi neke nove kvalitete, novu epistemu umetnosti ili područje iskustva umetnosti koje delu pridaje novu auru kao funkciju fotografskog stila, a ne sećanja na original. Sa štampom, „fotografski svet formi“, kaže Andre Malro, ulazi u „svet fotografskih formi“ koji počinje u potpunosti da stvara „fiktivne umetnosti“, odnosno „nova“ dela zasnovana na sličnosti sa onim starim: male amajlije uveličavanjem počinju da nalikuju modernoj skulpturi, fragmenti skulptura postaju dramatičniji od samih skulptura, crno-bela štampa slikarstvo raznih epoha podvrgava „stilističkoj homogenizaciji“ itd.³³² Čini se da se tvorac imaginarnog muzeja ovde slaže sa Viljemom Fluserom koji tvrdi da svaka fotografija uspostavlja stanja stvari koja ranije nisu postojala zato što su svet i program kamere samo preduslovi slike, mogućnosti koje treba realizovati, pa ono što se u konačnom ishodu uspostavlja kao „realno“ nije referent već sama fotografija, odnosno podaci zabeležni na njenoj površini.³³³ Dok original više nije samostalan u odnosu na reprodukciju kao njegovu masovnu supstituciju koja ga neizbežno prati već u samom muzeju (katalog, pozivnica, poster, razglednica i sl.), reprodukcija omogućava da umetničko delo postane stanovnikom dva sveta, stvarnog i fiktivnog, što Malro objašnjava na sledeći način: „Neka skulptura pripada stvarnom svetu statua i nestvarnom svetu koji se na taj prvi nadovezuje [...] postoji samo zahvaljujući fotografiji“.³³⁴

³³¹ Hans Belting, *Art History After Modernism*, str. 153.

³³² André Malraux, *Museum Without Walls*, str. 77-162.

³³³ Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, str. 37.

³³⁴ Cit. pr. Fransa Sulaž, *Estetika fotografije*, str. 293.

Imaginarni muzej nije samo ogledno polje i ekstenzija stvarnog muzeja, već i posledica svesti o kolekcioniranju reprodukcija koje zamenjuje kolekcioniranje originala i omogućava svakom ljubitelju umetnosti da simbolički „dode u posed“ umetničkog dela koje želi. Malroov projekat stoga se može tumačiti i kao pokušaj da se iz beskonačnog kolanja reprodukcija izvede novi sistem produkcije znanja o umetnosti koji će počivati na mobilnosti i adaptibilnosti reprodukcije i koji će joj time, neintencionalno, podariti intrisični smisao. Višesmisleno postojanje reprodukcije u imaginarnom muzeju se preokreće u njenu komparativnu prednost u odnosu na original pošto, kaže Malro, umetnička dela tu gube svojstva „predmeta“ i svoju „funkciju“ pa više i ne figuriraju kao „dela“ već kao „trenuci“ umetnosti koji se slažu u narativ koji umetnost opisuje kao nadistorijski poduhvat univerzalnog ljudskog duha.³³⁵ Ali, paradoks fotografije kao umetničkog dela i kao reprezentanta umetničkog dela koji naseljava Malroov univerzum posebno dobija na značaju činjenicom da on u prvo izdanje *Imaginarnog muzeja* stavlja fotografije a ne reprodukcije i time zapravo kolekcionira fotografske objekte, što za Daglasa Krimpa predstavlja „fatalnu grešku“ koja dovodi do toga da se „raznovrsnost



52. Andre Malro, 1947.

ponovo uspostavlja u srcu muzeja“ a njegove težnje ka saznanju propadaju pošto „ni fotografija ne može konkretizovati stil prema fotografiji“.³³⁶ U vreme objavljivanja Malroove knjige (tri toma, 1952-1954) bilo je uobičajeno da se u luksuznijim knjigama o umetnosti koriste fotografije nalepljene na stranice knjige što ne svedoči samo o praktičnoj potrebi da se sačuvaju podaci o teksturi i materijalnosti dela koji se štampanom reprodukcijom gube, već i o nesvesnoj želji za mimikrijom muzeja kao institucije kolekcioniranja „dela-objekata“, odnosno o želji da se stvori privid aure unikatnosti koji pripada originalu. Često publikovane fotografije Andre Malroa kako, pripremajući knjigu, stoji iznad gomile fotografija poređanih na podu, reprezentuju pisca koji, i pored svog konceptualno radikalnog projekta, ipak pripada humanističkoj konoserskoj tradiciji privilegovanja materijalne autentičnosti, što u ovom

³³⁵ Isto.

³³⁶ Douglas Crimp, „Na ruševinama muzeja“, str. 168.

slučaju podrazumeva privilegovanje fotografije kao tehničke slike „vernije“ originalu od štampane reprodukcije. Istoričari umetnosti su oduvek kolekcionirali i arhivirali reprodukcije (fotografije, slajdove, a danas digitalne reprodukcije) koristeći ih kao sredstvo za istraživanje i nastavu, ali Malro je, shodno Delošu, posedovanje reprodukcije do kraja deutilitarizovao (analogno avangardnoj apropijaciji) i konceptualizovao kao projekat ekstenzije pojma muzeja.

Ako se u Teniersovo vreme delo identifikovalo sa kolekcijom u kojoj se nalazi i personalnim sudom ukusa (svi muzeji bili su privatni), moderni muzej se identifikuje sa sadržajem kolekcije pa je tu, kako navodi Stiven Grinblat, „fantazija posedovanja“ invertirana pošto delo u muzeju suštinski ne odaje utisak da je posedovano već da je samo „posednikom nečega najvrednijeg i najspostojanijeg“.³³⁷ Ali, specifičnost Malroovog virtuelnog muzeja počiva na tome što je on – za razliku od onog Varburgovog unikatnog i lociranog u Hamburgu – multipla kopija (knjiga) koja se sama po sebi može kolekcionirati i staviti u privatnu biblioteku, odnosno ono što je Moholji-Nađ nazvao „domaćom pinakotekom“. Malroov projekat će se reaktuelizovati sa pojavom Interneta gde dolazi do uspostavljanja novog odnosa između reprodukcije i virtuelnog muzeja pošto, zapaža Boris Grojs, mreža vrši „(re)originaliziranje kopije“ tako što joj dodeljuje konkretnu adresu, a svaka datoteka „dobiva povijest budući da je ovisna o materijalnim uvjetima svoga mesta“ (server, hardver, softver).³³⁸ Pošto se tu umetnost putem reprodukcije takođe direktno isporučuje korisniku moglo bi se reći da mreža deluje deauratizirajuće i profanizirajuće, ali, naglašava Grojs, korisnik Interneta je putnik kroz virtuelni prostor čiji je operacijski modus „magijsko zazivanje mesta“ koje se pred njim prikazuje u svoj svojoj auri. Knjiga je materijalni predmet koji se poseduje i koji ima aktuelnu egzistenciju jednako kao i dela koja su u njoj reprodukovana, dok je datoteka ne samo virtuelna već i nalikuje duhu koji se određenim jezičkim formulama mora prizvati (invokaciji u primitivnoj magiji odgovara ukucavanje veb-adrese).³³⁹ Za razliku od knjige, CD-roma, fotografske i filmske datoteke, ona internetska ne reprezentuje ništa do samu sebe jer, kada se pozove, pojavljuje se u svojoj prezentnosti a ne kao svoja vlastita kopija. Danas svaki muzej ima svoju veb-stranicu koja, za razliku od muzeja od hartije,

³³⁷ Stephen Greenblatt, „Resonance and Wonder“, str. 52.

³³⁸ Boris Grojs, „Rođenje aure. Varijacije na temu Waltera Benjamina“, np.

³³⁹ Isto.

nije mobilna već locirana na konkretnoj adresi, pa tako imamo dojam da mi pohodimo muzej, a ne da on dolazi k nama u vidu kataloga ili knjige. Kako navodi Roj Askot, pojam „digitalni muzej“ može izgledati kao kontradikcija jer muzej označava nešto permanentno, materijalno i stabilno, dok digitalno stoji za sve što je fluidno, prolazno i nematerijalno, ali ono što ga čini mogućim jeste nova „telematska svest“ korisnika Interneta koja gura u zaborav onu „teleskopsku“ koja naseljava Benjaminov i Malroov univerzum fotografske reprodukcije.³⁴⁰

Dolazak simulakruma

U jednoj izjavi Roj Lihtenštajn precizno je objasnio svoju tehniku transpozicije stripa u slikarstvo: nakon izbora odgovarajućeg kvadrata iz stripa, on bi ga skicirao na papiru, potom bi tu skicu pomoću epidiaskopa projektovao na platno, kopirao je, prilagodio formatu platna, ispunio tačkama i bojama uz pomoć mustre i na kraju pojačao konture.³⁴¹ Endi Vorhol je, navodi Marko Livingston, ranih šezdesetih, pre nego što će otkriti potpuno mehaničku tehniku svilotiska, upošljavao sličan postupak koristeći slajd-projektor kako bi reprodukciju projektovao direktno na platno i kopirao je.³⁴² Ove metode transpozicije slike iz jednog medija u drugi donekle nalikuju načinu rada sa nekada popularnim optičkim slikarskim pomagalicama poput *camere obscurae* koji je bio zasnovan na kopiranju reflektovanih slika, s tom razlikom što su ove refleksije bile izazvane dejstvom prirodnog svetla (propuštenog kroz maleni otvor na prostoriji/kutiji) i što su stajale u službi ideje egzaktnog podražavanja prirode. Međutim, ove slike bile su efemerne, difuzne i nestabilne i, što je još važnije, okrenute naopačke, tako da je njihovo kopiranje iziskivalo vanredan napor, što nije slučaj sa Lihtenštajnovom i Vorholovom mašinskom projekcijom koja daje stabilnu, uspravnu i oštriju sliku i samim tim kopiranje čini lakšim. Ono što *cameru obscuru* i slične optičke naprave čini istorijskim značajnim jeste njihova uloga u supstituciji prirodne (telesne) artificijelnom (bestelesnom) vizijom koja sobom nosi višestruke implikacije u pogledu epistemološke pozicije subjekta posmatranja: umetnik više ne posmatra objekte direktno već indirektno, putem odraza

³⁴⁰ Roy Ascott, „The Digital Museum“, str. 183.

³⁴¹ Vidi Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900*, str. 446.

³⁴² Marco Livingstone, „Do It Yourself: Notes on Warhol’s Techniques“, str. 77, fn 25.

koji dobija status „objektivnog“, empirijskog dokaza o tome kako bi trebalo da izgleda verodostojna reprezentacija stvarnosti. U ključu modernog aproprijacionizma, postupak kopiranja u mračnoj komori mogli bismo tumačiti kao čin aproprijacije, što znači da je reflektovana slika „original“, a ona umetnikova njena kopija, imitacija, varijacija i slično, zavisno od stepena odstupanja do koga će dalji rad umetnika dospeti. Međutim, za razliku od mračne komore, pop-artistički aparat transpozicije nije mašina vizije već mašina denigracije vizije u korist re-vizije onoga već fotografisanog i reprodukovanog, upravo u skladu sa Benjaminovom tezom da je slika, jednom reprodukovana, stvorena za mogućnost novih reprodukcija.

Druga analogija bi se mogla povući sa Platonovom pećinom čiji zatočenici umesto stvari opažaju njihove senke reflektovane na zidovima, nešto što proizvodi efekat sličnosti sa izvorom i što je kao takvo nestvarno, himerično i rastelovljeno – simulakrum stvarnosti. „Kopije su sekundarni posrednici, dobro zasnovani pretendenti, za njih garantuje sličnost, *simulakrumi* su, poput lažnih pretendenata, konstruisani na nesličnosti, oni u sebi nose suštinsku perversiju i proneveru“, kaže Žil Delez u dobro poznatoj definiciji simulakruma.³⁴³ Prema Delezu, razlika između sličnosti kopije i nesličnosti simulakruma zasniva se na razlici između „interiornog i spiritualnog“ odnosa sličnosti kopije prema Ideji neke stvari i površinskog „efekta sličnosti“ simulakruma koji do nje dolazi putem „agresije, insinuacije, subverzije“.³⁴⁴ Shodno platonističkoj tradiciji koju Delez koriguje, kopije su „dobri pretendenti“ koji nam omogućavaju da spoznamo razliku između suštine i pojave stvari, inteligibilnog i čulnog, ideje i slike, dok su simulakrumi „lažni“ i „demonški“ pretendenti koji zatamljuju ovu razliku osporavajući i original i kopiju i nudeći se kao realnost po sebi. Simulakrum, dakle, internalizuje ideju nesličnosti ili različitosti i postavlja je unutar datog objekta kao njegovo istinsko stanje bivstvovanja i time samu ideju kopije postavlja naglavce. Druga značajna teorija simulacije, Bodrijarova, bliža je Platonovoj jer polazi od definicije simulakruma kao „kopije kopije“ i „ubojice stvarnosti“, odnosno kao supstitucije realnosti znakovima realnog koji ne referišu na neki eksterni model, već stoje sami za sebe i referišu samo na druge znake u beskonačnom lancu semijurgičkog samoreprodukcija. Bodrijar takođe izvodi istorijsku

³⁴³ Žil Delez, „Platon i simulakri“, str. 194-195.

³⁴⁴ Isto, str. 195.

liniju razvoja simulakruma prepoznajući tri distinktivna „poretka simulakruma“ kroz koje on postepeno izranja iz senke imitacije i kopije: premoderni je zasnovan na principu podražavanja prirode i spekuliše prirodnim zakonom vrednosti (renesansna slika), moderni je zasnovan na tehničkoj reproduktabilnosti slike i spekuliše tržišnim zakonom vrednosti (fotografija), dok je onaj postmoderni zasnovan na razmeni znakova lišenih referenta i spekuliše strukturalnim zakonom vrednosti (elektronski mediji).³⁴⁵ Ako u prvom režimu slika predstavlja odraz „osnovne realnosti“, u drugom je „zakriva i izvitoperuje“, a u trećem gubi svaki odnos sa njom, onda to znači, veli Bodrijar, da tu realnost više nije ono što bi se moglo reprodukovati već *ono što je već reprodukovano* i što predstavlja podlogu nastanku „hiperrealnosti“ simulacije.³⁴⁶ Za Bodrijara, utilitarna aplikacija bilo kojeg objekta u postmodernom društvu spektakla efektivno je zamenjena njegovom konotacijom kao simbola i stoga je svekolika kultura redukovana na igru plutajućih znakova koja dovodi do brisanja distinkcije između istinitog i lažnog, subjekta i objekta, realnosti i halucinacije.

Oba teoretičara navode pop-art kao primer ekspozicije simulakruma u umetnosti, ali naglasak ipak stavljaju na Vorhola imajući u vidu njegove grafičke radove koje odlikuje reprodukovanje reprodukcija, serijalno ponavljanje i modularno umnogostručavanje



53. Endi Vorhol, *Merilin Monro*, 1965.

unutar polja slike. Za Bodrijara, Vorhol je ona terminalna tačka u istoriji umetnosti gde reprezentacijska funkcija umetnosti (apstrakcija je u tom smislu reprezentacija noumenona) ustupa mesto onoj reproduktivnoj koja

umetnost više ne čini sistemom proizvodnje „diferencijalnih znakova“ već trakom za „iščitavanje, kodiranje i dekodiranje“ preegzistirajućih znakova sveta, homologno robnoj logici reproduktivne ekonomije postindustrijskog društva.³⁴⁷ Ako je reprezentacija bila „intenziviranje“ sveta u prostoru, repeticija je akt nesvodivog intenziviranja sveta u vremenu koji, kaže Bodrijar, manipuliše različitim nivoima mentalne percepcije:

³⁴⁵ Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, str. 61.

³⁴⁶ Isto, str. 88.

³⁴⁷ Isto, str. 90.

slikovnim odrazom objektivne realnosti, manuelnom figuracijom (slikarstvo), tehničkom figuracijom (fotografija), apstraktnom shematizacijom, diskurzivnim tvrđenjem itd.³⁴⁸ Međutim, za razliku od prostog mehaničkog reprodukovanja reprodukcije (kakvo nalazimo u štampanim medijima) ono što Vorhol čini jeste skoro obavezna alteracija foto-predložka (isecanjem, kolorizacijom, montažom, gradacijom rezolucije) koja logiku fotografske prevodi u logiku serigrafске reprodukcije. Dok u ranoj, slikarskoj fazi Vorhol želi „da prava redimejda prevede u slikarstvo“ (B. Bjuhloh) tako što pikturalnim transponovanjem izoluje i re-reprezentuje popularne reprezentacije, on i u potonjim grafičkim radovima ispoljava površinsku fleksiju forme koja preuzeti motiv ili lik čini napadno izveštačenim. Na primer, kolorističku gamu dela *Liz Tejlor* (1963) čine tri boje



54. Endi Vorhol, *Elizabet Tejlor*, 1964.

(roze za lice, crvena za usne, plava za kapke i pozadinu) koje čak i prelaze preko okvira oblika koji treba da pokriju, pa tako ova „hemijska agresija“ (R. Bart) dovodi do toga da se lik popularne glumice derealizuje („Obožavam Holivud. Tamo je sve od plastike“, kaže Vorhol). Sličan primer nalazimo i kod drugog doslednog pop-art apropijacioniste Roja Lihtenštajna koji se u prisvajanju kvadrata stripa koristio vizuelnom simulacijom njegove tehnološke podloge (tačkasta mustra poznata kao „Bendej tačke“), i to simulacijom koja ne poznaje entropiju

vizuelnih informacija pri reprodukovanju reprodukcije, već donosi opsceni višak informacija koji projektuje lažnu blizinu slike stripovskom originalu (neki kritičari čak tvrde kako njegove rane slike deluju više kao strip nego sam strip). Iako Lihtenštajnova slika na prvi pogled izgleda kao industrijski redimejd, ona je u tehničkom smislu „ručni redimejd“ (kao i Vorholovi rani svilotiskovi) nastao uslojavanjem manuelnih i mehaničkih tehnika reprodukovanja (odnosno reaproprijacije) do tačke gde je razliku između učinaka ruke i mašine teško razlikovati. Kada je napisao da želi da slika kao mašina, Vorhol je implicirao da njegovo delo treba da bude depersonalizovano i da pojavno i tehnički deluje kao estetskog potencijala lišen produkt maskulture, odnosno kao

³⁴⁸ Jean Baudrillard, „Pop – An Art of Consumption?“, str. 62.

slika koja je izašla sa proizvodne linije fabrike a ne iz umetničkog ateljea. To je i bio razlog njegovog napuštanja slikarstva 1966. godine (u *POPizmu* je napisao kako je „komentar slikarskog gesta“ želeo da zameni „slikarstvom bez komentara“) što navodi na analogije sa Marksovim opisom ekonomskog razvoja sredstava produkcije od zanatstva, preko mehaničke do potpuno automatizovane proizvodnje. Tim povodom Bodrijar govori o „razmeni znakova“ između umetnosti i industrije: „Umetnost može da postane reproduktivna mašina (Endi Vorhol), a da ne prestane da bude umetnost, pošto je mašina samo znak“.³⁴⁹ U ovoj razmeni, atelje postaje „fabrikom“, individualna kreacija ustupa mesto kolektivnoj, umetnik postaje producentom drugih umetnika pod sopstvenom etiketom, produkcionni principi istorijske avangarde fuzionišu se sa onima kulturne industrije, autonomija umetnosti rastvara se u prikazivačkim kodovima popularne vizuelne kulture itd. „Čini se da je Vorhol lakim prelaskom iz jedne u drugu ulogu proživio svaki stupanj paradoksa masovna kultura/visoka umetnost, od prvobitne distinkcije do konačne fuzije“, navodi Benjamin Bjuhloh.³⁵⁰

Dobro je poznato u kojoj je meri iskustvo reklamnog dizajnera-ilustratora doprinelo Vorholovom (kao i Lihtenštajnovom i Rozenkvistovom) umetničkom formiranju i



55. Roj Lihtenštajn, *Viki*, 1964.

ovladavanju umećem komercijalnog „dizajna slike“ (*image design*) koji počiva na principima jednostavnosti kompozicije, vizuelne upečatljivosti motiva i neposredne razumljivosti poruke. Lorens Alovej je u tom pogledu primetio kako slike pop-umetnika izvode apstrakciju na novi teren jer je od povezanosti sa „apsolutom“ dovode do povezanosti sa masmedijima (veliki formati i sjajne boje aludiraju na bioskopske ekrane i bilborde), situirajući umetnost kao „jednu od mnoštva poruka u svetu“ a ne više kao nosioca poruke o svetu ili zasnivanja sveta po sebi.³⁵¹ Međutim, iskustvo reklamnog dizajnera u Vorholovoj umetnosti prevedno je u sliku postvarenu u sebi samoj, u sliku

³⁴⁹ Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, str. 90.

³⁵⁰ Benjamin H. D. Buchoh, „Andy Warhol’s One-Dimensional Art, 1956-1966“, u *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, str. 470-471.

³⁵¹ Lorens Alovej, „Pop posle 1949.“, str. 125.

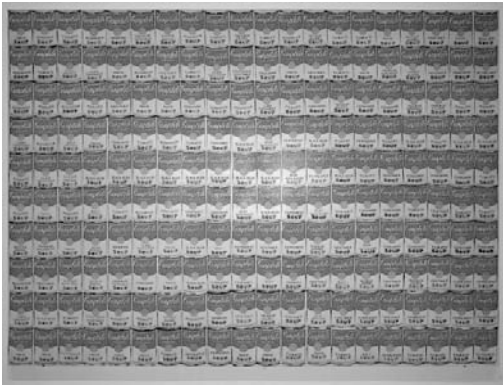
kao „obojenu površinu stvari lišenih osnove“ (F. Džejmson), odnosno dubine, perspektive, imaginacije, aluzija, evokacije, afekata... „Ako želite da saznate sve o Endiju Vorholu, samo pogledajte površinu: mojih slika, filmova i mene samog, i tu sam ja. Nema ničega iza nje“, glasi Vorholova samodefinicija kao umetnika-agnostika koji izvodi totalni opoziv reflektivnosti kao rukovodećeg principa estetskih ideologija modernizma i mesto estetskog suda ostavlja upadljivo praznim ili upitnim.³⁵² Dok je, na primer, Kandinski insistirao na tome da u njegovim slikama treba tražiti nešto „duhovno“ što stoji iza trouglova i krugova, Vorhol odriče modernističko shvatanje površine kao simbola i simptoma „dubine“ i proglašava je esencijalnom vrednošću umetničkog dela. Vorhol je odbacio poslednje ostatke estetske transcendencije modernizma tako što je umetničko delo učinio u toj meri sličnim slikama maskulture da je dezintegrisao njegov distinktivni identitet dela „visoke“ kulture, a umesto Dišanovog filozofskog pitanja „mogu li se praviti dela koja nisu umetnička dela?“, zauzeo je (samodeklarisanom „naivnošću deteta koje žvaće žvakaću gumu“) pozu ravnodušnosti spram estetskog smisla svoje tvorevine. Dok, po Delezu, reprezentacija i kopija postavljaju svet kao ikonu koja nas poziva da mislimo razliku modela i slike polazeći od prethodno utvrđene sličnosti ili identiteta, simulakrum postavlja svet kao fantazam, to će reći kao učinak funkcionisanja simulacije kao dionizijske mašinerije: on „podvodi Isto i Slično, model i kopiju, pod moć lažnog“ i time onemogućava „fiksiranost raspodele i determinaciju hijerarhije“.³⁵³ U tom se smislu Vorholove se slike i ne doimaju kao neposredno prisvojene, već pre kao „autentične“ slike koje meandriraju kodovima „visoke“ i „niske“ kulture i decentriraju sam pojam ukusa kao instrumenta aksiološke klasifikacije kulturnih produkata. Simulakrum, za razliku od kopije, možda jeste lažna slika, ali mu se ne može poreći da je istovremeno i „nova slika“ jer lagati, znači prekrojiti istinu, izmisliti novu priču pomoću građe one stare koja se potiskuje u zaborav, na sličan način na koji Frojd fantazam tumači kao ponavljanje i preradu prizora iz detinjstva – imaginarni scenario. U tom smislu, fantazam se pojavljuje „između površina“ (Fuko) i, kao i u masmedijima, kod Vorhola proizvodi neperceptibilnu ili akategoričku razliku ili razliku bez koncepta, odnosno ono što preostaje od reprodukcije kada se ukloni svaka smisaona distanca i svaki čitljivi

³⁵² Cit. pr. Kynaston McShine, *Andy Warhol. A Retrospective*, str. 457.

³⁵³ Isto, str. 199.

komentar. Ovde valja napraviti poredbu sa Lihtenštajnom koji kvadrate-prizore iz stripova (ucveljene žene, ratne scene, pejzaži) impregnira ironijskim kič-sentimentalizmom i logikom alegorijskog slikarstva (kvadrat je analogan „zamrznutom trenutku“ u klasičnom alegorijskom slikarstvu), čime njegove slike zadržavaju izvesnu „humanističku“ orijentaciju koja ih čini manje aseptičnim od onih Vorholovih.

U Varholovom principu opsesivnog ponavljanja i umnogostručavanja Robert Rosenblum prepoznao je refleksiju „beskrajne monotonije masovne proizvodnje i potrošnje“, nalik onoj koju doživljavamo pri pogledu na rafove u prodavnicama ili izloge novinskih kioska.³⁵⁴ Vorhol je epitom pop-arta pošto je, shodno definiciji ove umetnosti koju je ponudio Lorens Alovej, dosledno sprovodio maskulturnu estetiku mnoštva u kojoj se efekat i značenje pojedine slike menja sa brojem njenog ponavljanja. Poznata izjava



66. Endi Vorhol, *200 konzervi Kempbel supe*, 1962.

kako je konzerve „Kempbel“ supe slikao (dvesta komada na jednom platnu) jer ih je jeo svaki dan, svedoči o tome da rutina stalnog vraćanja istog kod Vorhola prerasta u uživanje u ponavljanju koje ne menja ništa u objektu koji se ponavlja ali menja u umu koji to ponavljanje počinje da shvata kao esencijalno stanje bivstvovanja. „Volim dosadne stvari“, kaže

Vorhol, „jer što duže posmatrate istu stvar ona

gubi smisao. I tada se osećate sve bolje i praznije“.³⁵⁵ Njegova toliko diskutovana estetska ideologija ponavljanja nesumnjivo je plod asimilacije reproduktivnih principa industrije maskulture (bezličnog autorstva, serijske proizvodnje, mašinske automatizacije, standardizacije produkata) i njenih „hipnotičkih efekata“ (Ž. Atali), koja se individualizuje time što, kako smo to već videli, vodi transformaciji doslovnog u nijansirano ponavljanje u okviru iste serije ili unutar pojedinačne slike. Za Deleza, simulakrum je u toj meri povezan sa večnim vraćanjem da je jedno nemoguće zamisliti bez drugog: „Ono što se vraća, to su divergentne serije kao divergentne, što znači da svaka kao takva premešta svoju razliku zajedno sa svim drugima, i da sve kao takve

³⁵⁴ Robert Rosenblum, „Vorhol kao istorija umetnosti“, str. 413.

³⁵⁵ Mike Wrenn, *Andy Warhol na svoj način*, str. 15.

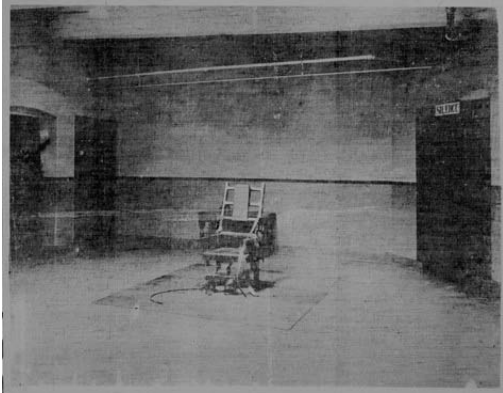
zapliću svoju razliku u haosu koji nema ni početka ni kraja“.³⁵⁶ Ovde postaje jasno zašto je simulakrum imanentan sebi samom, zašto ekscentrično kruži oko nekog nedokučivog „decentriranog centra“ (Delez), poput Vorholovih „Merilin“, „Elvisa“ i „Džeki“ koji se ponavljanjem-kroz-ponavljanje umnogostručavaju u sebi samima kao rastemeljenim slikama-himerama. Večno vraćanje kod Varhola ekvivalentno je aproprijaciji već aproprijiranog, odnosno reaproprijaciji koja stvara lanac repeticije („procesiju simulakruma“, Bodrijar), „podvodi Isto i Slično“ i time umetničku aproprijaciju izmešta iz domena (re)prezentacije u domen čiste simulacije. Činjenica da Vorhol tokom čitave karijere nije, prema modernističkim standardima originalnosti, proizveo nijednu „novu“ sliku, podarila mu je status rezolutnog i bezočnog aproprijacioniste *par excellence* ali, u suštini, on je modernu aproprijaciju učinio tehnikom reaproprijacije koja čini samu suštinu simulacije, praktikujući na taj način Benjaminovo poimanje funkcije tehničke reprodukcije do ekstrema simulakruma. Reprodukција je potisnula original u drugi plan, a simulakrum je potisnuo reprodukciju i dogodilo se ono što Benjamin nije mogao ni da zamisli: u drugostepenoj reprodukciji ili simulakrumu svet umetnosti prepoznao je umetnički original.

Međutim, Hal Foster smatra da simulacionistička čitanja Vorhola generalizuju njegov princip ponavljanja ispuštajući iz vida da je svojim „serijama smrti“ (električne stolice, saobraćajne nesreće, atomska bomba, sahrane i sl.) načinio ekskurs od „kapitalističkog nihilizma“ glamuroznih pop-zvezda, konzumerskih proizvoda i njihove ambalaže u pravcu „traumatičnog realizma“ slika koje se bave mračnom stranom „američkog sna“.³⁵⁷ Pozivajući se na Lakanovo određenje traumatičnog kao promašenog susreta sa realnim koje se, kao takvo, ne može reprezentovati već samo ponoviti, Foster smatra da Vorhol svojim repetijama suočava američko društvo sa potisnutom traumom, kreirajući neku vrstu moderne *memento mori* slike sa aktuelnom političkom porukom. Međutim, Foster ispušta iz vida da su neki Vorholovi foto-predlošci prethodno već bili publikovani u masmedijima, da je smrt već uveliko postala atraktivnom temom spektakla kulture i da je Vorholov proserde od ovih prizora načinio simulakrume smrti korespondentne simulakrumima života. Možda efekat opsesivnog ponavljanja brutalnih

³⁵⁶ Isto, str. 200.

³⁵⁷ Hal Foster, „The Return of the Real“, *The Return of the Real*, str. 130-132.

činjenica svakodnevice ovde proizvodi kumulativno afektivno dejstvo koje izostaje pri posmatranju blještavih simulakruma pop-kulture, ali to u suštini ništa ne menja jer ove slike takođe odražavaju Vorholovu fascinaciju spektaklom kao „društvenim odnosom



57. Endi Vorhol, *Električna stolica*, 1967.

između pojedinaca, posredovanim slikama“ (Gi Debor)³⁵⁸. Vorhol nije samo bio fasciniran proliferacijom spektakla u vizuelnom okruženju svakodnevice, već i time što je u ovom poretku svaka, pa i najbanalnija stvar, slika ili događaj, mogla strategijama reprezentacije i izlaganja postati fantazmagoričnom, privlačnom i zavodljivom, i što je beskonačno ponavljanje jedno te istog u ovoj ekonomiji postalo zalogom

prelaska kvantiteta u kvalitet (*Trideset [Mona Liza] je bolje od jedne*). U tom smislu, Lihtenštajn izjavljuje kako je umetnost od Sezana naovamo postala „romantična i nerealna“, okrenuta sebi samoj, dok „pop-art gleda napolje, u svet“, i prihvata svoju sredinu „koja nije ni dobra ni loša, već jedno različito, novo stanje duha“.³⁵⁹

Time što travestira, kapitalizuje i disutopizuje avangardne programe sinteze ili dehijerarhizacije „visoke“ i „niske“ kulture, Vorhol pokazuje da je, kako je primetio jedan američki kritičar, avangardna i neoavangardna utopijska ideja integracije umetničke u životnu praksu upravo to – utopija. Izjavama tipa „biznis umetnost dolazi posle umetnosti“ i „pravljenje novca je umetnost“ i svojim celokupnim umetničko-preduzetničkim habitusom Vorhol je potvrdio ono što su Adorno i Horkhajmer konstatovali još tridesetih godina prošlog veka: koncept autonomije umetnosti u građanskom društvu čista je iluzija jer njena „svrhovitost bez svrhe“ nije ništa drugo do distinktivni znak kvaliteta umetnosti-ka-robe na tržištu, odnosno kao fetiša kreativne slobode i neuslovljene imaginacije.³⁶⁰ Počevši od Vorhola, umetnik više ne mora biti originalan, isticati se personalnim stilom i veštinom, niti kao Dišan makar plasirati nove ideje o umetnosti jer, kako je jednom naglasio, on „izmišlja nove mogućnosti“ kako bi

³⁵⁸ Guy Debor, *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, str. 36.

³⁵⁹ Cit. pr. Lucy R. Lippard, *Pop art*, str. 86.

³⁶⁰ Max Horkheimer i Theodor Adorno, „Kulturna industrija. Prosvetiteljstvo kao masovna obmana“, str. 163.

ljudima plasirao iste stvari kao nove. Novina je, počevši sa Vorholom, od istorijske neminovnosti u samorazumevanju avangarde, prema Adornu, vremenom počela sve više postajati „nužnim duplikatom onoga što vlada robnim društvom“ i kao takva više nije imala veze sa umetničkom proizvodnjom, već sa njenom promocijom, plasmanom i prodajom.³⁶¹ S druge strane, Izabel Grau primećuje kako je kod Vorhola na delu refleksija sistema mode gde i najmanja promena (novi sjaj ruža za usne ili neznatno izmenjena dužina suknje) izaziva uzbuđenje samom svojom pojavnošću i svojim obećanjem novine koja nije esencijalna već površinska i performativna.³⁶² Aproprijacija reprodukcije sa Vorholom i drugim američkim pop-umeticima postaje oblik prepakovanja, redizajniranja i šminkanja, što znači da prestaje biti kritičkom praksom i postaje cilj po sebi koji ništa ne pokazuje (kao što je to bio slučaj u avangardama), ne reprezentuje niti imitira, već prosto ponavlja, umnožava i simulira.

Filmska aura

U Vorholovom filmu *Empajer* (1964) statična kamera bez zvuka osam sati neprikidno snima oblakoder Empajer Stejt Bilding i jedina kinestezija koju opažamo tokom trajanja



58. Endi Vorhol, *Empajer*, 1964.

filma jeste postepeni prelazak dana u noć, praćen povremenim preletanjem ptica i aviona, kretanjem oblaka, rezovima zbog promene filmske trake i spektakularnim vizuelnim efektom paljenja svetla na zgradi u sumrak. Film je značajan po tome što je Vorhol nakon „prevođenja prava redimejda u slikarstvo“ (B. Bjuhloh) ovde to isto učinio u mediju filma: objekat je kadriranjem izolovan iz

mase istorodnih susednih objekata (oblakodera) i učinjen jedinim akterom umetničke (ne)intervencije – džinovskim intaktnim redimejdom. Dok je u svom slikarstvu Vorhol izolovao, singularizovao i centralizovao popularne vizuelne reprezentacije u maniru redimejda (prostor slikarstva kao kontekst umetnosti), ovde on to isto čini sa stvarnim

³⁶¹ Vidi Peter Birger, *Teorija avangarde*, str. 96.

³⁶² Isabelle Graw, „When Life Goes to Work“, str. 102.

objektom: oblakoder je razveden od svojih kulturnih konotacija, apstrahovan i transformisan u čistu denotaciju kroz vremenski stazis koji paralizuje percepciju. Za razliku od krupnih, makoliko dugačkih, naturalističkih kadrova „lica objekata“ (B. Balaž) koji postupkom montaže dobijaju određeni simbolički ili narativni smisao, u Vorholovom filmu nema „šava“ (*suture*) koji bi sugerisao da postoji neki odsutni „višak“ izvan okvira slike, nema kontrakadrova koji bi gledaocu omogućili artikulaciju značenjskog slikovnog niza, nema udela imaginacije koja se postavlja preko onoga što se neposredno vidi na platnu.³⁶³ Iako kamera snima u realnom vremenu, gledalac stiče utisak zamrznutog kadra koji se dodatno pojačava time što se film, snimljen 24 kvadrata u sekundi, projektuje 16 kvadrata u sekundi (to znači da je vreme projekcije duže od vremena snimanja koje iznosi oko šest i po sati), što objekat čini nefilmičnim i vizuelno neatraktivnim. Neinterventnost se ovde ne ogleda samo u odsustvu elemenata režije, već i u samoj činjenici da je *izborom* objekta i pozicije kamere okončana Vorholova „autorska“ uloga u produkciji filma, o čemu svedoči i izjava Džeralda Malange da je on (tipično za njegov režiserski rad iz tog vremena) jedva bio prisutan tokom snimanja filma, prepuštajući saradnicima da kontrolišu rad kamere i menjaju traku.

Ali, Vorholova namera nije bila vezana isključivo za filmski eksperiment (dekonstrukciju filmskog vremena i narativa), već i za nešto drugo, što sugeriše njegova izjava „Empajer Stejt Bilding je zvezda” kojom ne pojašnjava samo smisao filma, već i svoju strategiju adaptacije koncepta redimejda u kontekst maskulturne produkcije auratskih identiteta oličene u holivudskom panteonu filmskih zvezda. U društvu spektakla kojim dominiraju masmediji postati zvezdom, po Vorholu, ne znači nametnuti se imanentnim kvalitetima ličnosti (lepotom, umećem, harizmom) već pojaviti se u medijima, što se svodi na sledeći silogizam: egzistirati znači biti vidljiv, biti vidljiv znači biti poznat, a biti poznat znači biti lep.³⁶⁴ Prema ovakvom antielitističkom stanovištu, na kojem počiva Vorholov kasting, svako može postati zvezdom ukoliko je *izabran* od strane kulturnog producenta, a taj izbor ga čini *ljudskim redimejdom*, odnosno osobom kojoj je automatizmom medijske promocije podaren neki novi kvalitet koji će je učiniti izuzetnom u odnosu na prethodnu anonimnu egzistenciju. Koncept ljudskog redimejda

³⁶³ Vidi Pavle Levi, „O filmskom šavu“, str. 157.

³⁶⁴ O tome više u Endi Vorhol, *Filozofija Endija Varhola*, str. 62-71.

Varhol je uveo i iscrpeo svojim ranim filmovima minimalističke estetike (*Obedovanje, Spavanje, Ljubljenje, Pušenje*) u kojima akteri – anonimni marginalci iz subkulturnih krugova oko „Fabrike“, odabrani principom „neodgovarajuće osobe za ulogu“ (Vorhol) – ne glume već repetitivno egzerciraju svakodnevne rutine u skladu sa datim uputstvima (nalik „neutralnim performansima“ Ivon Rajner), na sličan način na koji redimejd svojom pukom pojavnošću u izložbenom prostoru inicijalno ne „glumi“ umetničko delo već demonstrira način postajanja umetničkim delom. Ako ljudi ne odlaze u bioskop da bi videli film već zvezdu, ako se filmovi prevashodno pamte po glumcima a ne po narativima, onda im Vorhol nudi filmove u kojima nema ničeg drugog osim „zvezda“ koje mogu satima posmatrati: „Velike zvezde su one koje čine nešto što možete posmatrati svake sekunde, čak i ako je to samo pokret u njihovim očima”.³⁶⁵ Ovde se treba prisetiti da je Empajer Stejt Bilding i sam bio „zvezdom” brojnih holivudskih filmova (poput *King Konga* Merijena Kupera i Ernsta Šedsaka iz 1933.), ali u *Empajeru* on stiče distinktivan auratski status tako što se singularizuje kroz stazis izolovane reprezentacije. U tom smislu, Vorholovo razumevanje statusa filmske zvezde suprotno je Benjaminovom koje počiva na uviđanju da se rastakanje aure onog „ovde i sada“ pozorišnog glumca na filmu kompenzuje „veštačkom izgradnjom personalnosti“ izvan studija, od strane „filmskog kapitala“, marketinškim operacijama i sl.³⁶⁶ Za Vorhola, pak, nedodirljiva pojava zvezde na filmu preduslov je kreacije njene „aure“ koja se može usporediti sa austom „autentičnog“ umetničkog objekta i koja kao takva nije imanentna samom objektu već činu percepcije: „Mislim da je 'aura' nešto što samo neko drugi može da vidi, a on vidi onoliko koliko to želi. Sve je u očima druge osobe. Auru možete videti na ljudima koje dobro ne poznajete ili ih uopšte ne poznajete”.³⁶⁷ Vorhol se kreće istom linijom mišljenja kao i filmski teoretičar Kristijan Mec koji će, u kritici Benjamina, utvrditi da odsustvo stvarnog prisustva glumca na filmu paradoksalno navodi gledaoce da u imaginarne označitelje filma investiraju vlastite projekcije i tako sliku učine još harizmatičnijom.

Svojim ranim filmovima Vorhol je anticipirao pojavu *Velikog Brata* i sličnih formata stvarnosne televizije koje takođe operišu ljudskim redimejdom i doslovno ispunjavaju

³⁶⁵ Cit. pr. Russell Ferguson, „Beautiful Moments“, str. 176

³⁶⁶ Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, str. 115.

³⁶⁷ Cit. pr. Ferguson, str. 183.

Vorholovo toliko puta citirano proročanstvo da će u „budućnosti svako biti slavan petnaest minuta“. Međutim, za razliku od rijalitija koji produkcionim mehanizmima podstiču voajerističku iluziju auditorijuma da neposredno penetrira u „autentičnu“ intimu drugih ljudi, Varhol svojim minimalističkim filmovima gledaoca zamara i otuđuje repetitivnom istom radnjom, hladnom distanciranošću kamere i nedvosmislenim utiskom da se radi o performansu. Vorholova strategija prevođenja koncepta redimejda u domen pokretnih slika stoji na pola puta između ideje Fernana Ležea o snimanju dvadesetčetvoročasovnog „stvarnosnog“ filma iz života anonimnih ljudi uz pomoć skrivene kamere i *Velikog Brata* kao forme bihevioralnog „poziranja“ za kameru koje se prodaje pod etiketom „stvarnosti uzbudljivije od fikcije“.³⁶⁸ Dok se Ležeova ideja rađa iz koncepta davanja vrednosti „zanemarenom predmetu i na ekranu“ koji je prethodno primenio u filmu *Mehanički balet*, Vorhol ide korak dalje jer želi da prida auratsku vrednost banalnom, svestan moći filma (i televizije) da ono svakidašnje transformiše u nešto nesvakidašnje. Kako je zapazio jedan kritičar, Vorhol nije filmovao „likove“ već osobe, a lepota njegovih filmova počiva na tome što se osoba transformiše u lik kada se oko nje aposteriorno kreira mitologija. Vorhol u auri vidi ekranski efekat „ekstaze stvari“ koji se rađa činom percepcije, što nas priseća značenja termina „aura“ u spiritualizmu gde označava polje suptilne, luminozne radijacije koja okružuje telo svetaca i osoba obdarenih paranormalnim moćima. Ono što muzej čini za ordinarne predmete okružujući ih austom umetničkog dela, ekran čini sa ljudima upravo zato što mediji za Vorhola produkuju auru jer poseduju „ekranski magnetizam“ zahvaljujući kojem „neponovljiva pojava daljine koliko god da je blizu to što je udaljeno“ (Benjamin) dobija na intenzitetu.

Fotoslikarstvo

„Znate li šta je super? Uvideti da glupa, besmislena stvar kao kopiranje razglednice može da dovede do slike. A potom sloboda da se naslika šta god vam drago. Jeleni, avioni, kraljevi, sekretarice. Ne morate ništa više da izmislite, možete da zaboravite sve što podrazumevate pod slikarstvom – boju, kompoziciju, prostor – i sve druge stvari koje ste prethodno znali i promišljali. Iznenada, sve to prestaje da bude apriornom nužnošću

³⁶⁸ Vidi Fernand Léger, „Oko mehaničkog baleta“, str. 65.

umetnosti“.³⁶⁹ Ovim rečima je nemački slikar Gerhard Rihter u beležnici iz 1964. opisao svoju euforiju otkrića slikanja po nađenim amaterskim fotografijama koje bi realističkim stilom najpre transponovao na platno (uključujući i egzaktno ponavljanje kolorističke sheme, najčešće crno-bele), a potom zamućivao tako što je četkom razmazivao još uvek sveže nanešenu boju kako bi naglasio materijalnost slike. Rihterovo fotoslikarstvo poseduje osoben fizički i senzualni kvalitet koji asocira postupke defokusiranja kojim su



59. Gerhard Rihter, *Mornari*, 1966.

se fotografi poput Gertrude Kaziber služili kako bi proizveli pikturalne efekte i fotografsku predstavu učinili nestvarnom ili likovnom poput one slikarske. Na prvi pogled moglo bi se reći da ovde slikarstvo imitira način na koji je piktorijalistička fotografija imitirala slikarstvo, ali Rihterov cilj je, kako je sam više puta istakao, nešto drugo – „pravljenje fotografije slikarskim sredstvima“. Slikanje po fotografiji rodilo se nedugo nakon njenog nastanka, sa Delakroom, Maneom i Kurbeom, a načini prisvajanja fotografije u slikarstvu varirali su od umetnika do umetnika, od ikonografske reference (Mane), preko norme „korekcije vizije“ (Delakroa) i sredstva dolaženja do trenutačnosti vizije (Dega), pa sve do imitacije „fotografskog stila“ (akademičari). Slikari su oduvek prisvajali slike drugih umetnika, uključujući i posredničke usluge reproduktivne grafike, ali novina uzimanja fotografije kao predložka počivala je na činjenici da tu umetnost prestaje da „razgovara sa samom sobom“ (H. Blum) i okreće se tehničkoj, utilitarnoj, plebejskoj, masovnoj i (tada još uvek) neumetničkoj slici. „Slikar je odsad imao svog dvojnika“, piše Pol Virilio, „jedno biće zavedeno tehnikama prikazivanja i njihovom moći reprodukcije, ali još više okolnostima njihove pojave, samom njihovom fenomenologijom“.³⁷⁰ Ono što valja posebno naglasiti, s onu stranu kompleksnosti međudnosa slikarstva i fotografije u 19. veku (sa čvorištem u debatama o realizmu) i u avangardama, jeste to da ovde nalazimo zametke modernog aproprijacionizma kroz okretanje neumetničkoj slici kao predložku, s tom razlikom što su slikari fotografiju u biti

³⁶⁹ Cit. pr. Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, str. 97.

³⁷⁰ Pol Virilio, *Mašine vizije*, str. 67.

koristili kao uslužnu sliku („Ko bi bio kadar da reprodukuje stvarnost tako verno“, napisao je Engr), bilo da su sami fotografisali ili su koristili one već postojeće. Modaliteti upotrebe fotografije u slikarstvu bili su raznovrsni, jednako kao što su to bili i modaliteti korišćenja fotografije kao antinaturalističkog sredstva vizije (nadrealizam, konstruktivizam), ali u svakom slučaju, kako navodi istoričar fotografije Van Deren Kouk (u pionirskoj studiji *Slikar i fotografija: od Delakroa do Vorhola*, 1964), fotografija je bitno doprinela oblikovanju modernističkih slikarskih idioma jer je postala „nerazlučivim delom umetničkog vokabulara“.³⁷¹ Takođe, treba napomenuti da je davanje značaja fotografiji kao odlučujućem izvoru slikarskog dela u modernizmu pre Rihtera najizraženije kod Frensis Bejkona koji je, prema sopstvenom priznanju, polazio od uverenja da se oko modernog čovaka neposredno nalazi pod uticajem fotografije i filma i da je ono što nam se čini kao prirodno opažanje posredovano perceptivnim klišejima tehničkih slika.

Slikarsko prisvajanje fotografije je tek sa pop-artom, Rihterom, Zigmalom Polkeom i Ričardom Hemiltonom dobilo pun aproprijacionistički smisao zato što se tu više nije radilo o tretiranju fotografije kao vizuelnog predloška, već kao redimejda, tj. kao slike koja već poseduje intrisičan vizuelni identitet i kulturno značenje. Međutim, distinktivna odlika Rihterovog fotoslikarstva počiva na onome što Benjamin Bjuhloh naziva „dijalektički kontradiktornim vezama a ipak jedinstvom“ tri konstitutivne jedinice: koncepta redimejda, ikonografije fotografije i prakse slikarstva.³⁷² Nađena fotografija za Rihtera je „čista slika“ koja ga oslobađa ličnog iskustva i emocionalne investicije, ali pri tom ne služi kao predložak za izvođenje slikarstva već, posve obrnuto, slikarstvo je način „pravljenja fotografije drugim sredstvima“ – slikarstvo je označilac, a fotografska reprezentacija ono označeno.³⁷³ Za razliku od hiperrealizma sedamdesetih koji se, najčešće nekritički, zaustavlja na proizvodnji efekta fotografičnosti, na predaju slikarstva sveprisutnosti i moći fotografske reprezentacije, Rihter ide korak dalje jer istorijski konflikt slikarstva i fotografije, samoreferencijalnosti slikarstva i fotografske transparentnosti, razrešava tako što pokazuje da je mogućnost slikarstva da objektivno

³⁷¹ Vidi Aaron Scharf, *Art and Photography*, str. 313.

³⁷² Benjamin H. D. Buchloh, „Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter“, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, str. 375.

³⁷³ Buchloh, isto, str. 379-380.

reprezentuje stvarnost ekvivalentna nemogućnosti fotografije da to učini bez izvesnog transformativnog otklona. Nikada pre Rihtera slikarstvo i fotografija nisu ušli u tako produktivan dijalog o vlastitim reprezentacijskim kapacitetima, niti su indeksni znaci reprezentovane realnosti i indeksni znaci reprezentacije te realnosti bili na tako sofisticiran način prožeti.

Rihter je, po sopstvenom priznanju, foto-predložke birao shodno njihovim formalnim karakteristikama ili sadržaju, posežući za porodičnim albumima (uključujući i vlastite), amaterskim fotografijama iz različitih izvora, štampanim medijima, ali uvek vodeći računa o tome da su fotografije neumetničke i da nisu poznate ili previše poznate u javnosti. Za razliku od masovno reprodukovane fotografije koja je javni posed, kulturno je kodirana i konzumira se isključivo kao slika, personalna fotografija egzistira kao privatni posed i kao objekat sa kojim se stupa u taktilno-vizuelnu komunikaciju, što znači da ona funkcioniše kao „organični kôd“ (B. Bernstajn) koji se dezintegriše izvajanjem iz specifičnog konteksta njene upotrebe. Rihter personalnu fotografiju detrivijalizuje i rekodira u artefakt kulture, čini je simboličkom predstavom koja posreduje između individualne i kolektivne memorije i navodi nas na semiotičko i tekstualno istraživanje njenih kulturnih i fotografskih kôdova. Bez obzira na to da li se radi o portretu, sceni sa letovanja, pejzažu ili prizorima iz Drugog svetskog rata (vojnici, avioni), Rihter nam



60. Gerhard Rihter, iz ciklusa *18. oktobar* 1977, 1988.

pokazuje kako svaka fotografija može dobiti vrednost jedinstvene istorijskog dokumenta ukoliko se za nju stvore odgovarajući uslovi percepcije. Zato Rihter fotografiju koristi kao „rečnik kulture“ (B. Bjuhloh) i mnemoničku sliku koja, zauzvrat, omogućava slikarstvu da povрати izgubljeni kredibilitet istorijske reprezentacije koji mu je upravo fotografija oduzela. To posebno dolazi do izražaja u instalaciji *48 portreta* (1971-1972) koju

čine portreti istorijskih ličnosti koje su ostavile značajan trag u kulturi, umetnosti i nauci (Kafka, Maler, Frojd, Ajnštajn i dr.) i kasnijem, danas već kulturnom, projektu *18. oktobar* 1977. (1988) koji reprezentuje (na osnovu policijskih fotografija) sekvence događaja vezanih za misterioznu smrt članova terorističke grupe Bader-Majnhof u nemačkom

zatvoru. Tim povodom, Bjuhloh zapaža kako ove Rihterove slike smrti – koje su otvorile Pandorinu kutiju novije nemačke istorije – za razliku od Vorholovih, ne „afirmišu kolektivnu amneziju iskustva smrti” već pokušavaju da konstruišu pikturalnu reprezentaciju samog „čina prisećanja i razumevanja ličnog iskustva u odnosu na istoriju”.³⁷⁴

Donekle sličan idiom neoštrog fotoslikarstva razvio je otprilike u isto vreme i Ričard Hemilton koji se podjednako koristio novinskim i privatnim fotografijama, ali je njegov pristup društvenim i političkim temama, shodno duhu britanskog pop-arta, bio radije ironijski, a katkad i alegorijski kao u slučaju kasnijih slika na temu britanske represivne politike u Severnoj Irskoj (*Građanin*, 1982-1983; *Podanik*, 1988-1990; *Država*, 1993)



61. Ričard Hemilton, *Raskalašni London*, 1968-1969.

koje predstavljaju pandan Rihterovim slikama smrti. Ono što Rihtera i Hemiltona takođe povezuje jeste to da se urastanjem fotografije u slikarstvo oslobađa ono što je Benjamin, pozivajući se na Bodlera, zvao „nehotimičnom memorijom“ koja izostaje u slučaju „hotimične memorije“ instantnog fotosnimka.³⁷⁵ Nehotimična memorija, po Benjaminu, ne odlikuje samo likovnu umetnost već i dagerotipiju kao produkt tehnike u njenoj eksperimentalnoj i „propetskoj“ fazi zato što tu model – zahvaljujući dugačkoj ekspoziciji koja je od njega iziskivala „da živi ne izvan nego unutar trenutka“ – srašćuje u sliku, dobija „izvesnu magičnu vrednost“ ili auru kao „neponovljivu pojavu daljine“.³⁷⁶ Aura se tu ne nalazi u prisustvu fotografa u fotografiji (kao u slikarstvu posredstvom traga ruke) već u prisustvu modela koji fotografiji „uzvraća pogled“, briše njenu funkciju medijatora i dovodi do toga da realnost nadržasta sliku. U Rihterovom i Hemiltonovom slikarstvu radi se o nečem sličnom: uraščivanjem u slikarstvo fotografska slika sama po sebi postaje „auratskim objektom“, nešto jedinstveno, neponovljivo i autentično, nešto što „neprestano hrani želju pogleda“ (Benjamin) kao „trag zaboravljenog ljudskog momenta u slici“ (Adorno).

³⁷⁴ Benjamin. H. D. Buchloh, „A Note on Gerhard Richter’s *October*, 18, 1977“, str. 286.

³⁷⁵ Valter Benjamin, „O nekoliko tema kod Bodlera“, *O fotografiji i umetnosti*, str. 133.

³⁷⁶ Isto, str. 135.

Komparacije sa američkim pop-artom su neizbežne i odnose se na različite politike izbora i upotrebe nađene fotografije kao artefakta kulture: s jedne strane imamo konzumerski redimejd i fascinaciju tehnologijama masovnog reprodukovanja, a sa druge mnemonički redimejd i želju za obnovom tradicije istorijske reprezentacije u slikarstvu. Dok kod Vorhola i Lihtenštajna „tehnologija postaje tehnika mišljenja” (A. B. Oliva), kod Rihtera i Hemiltona tehnika mišljenja je slikarstvo koje, kako navodi nemački umetnik, „naizgled ništa novo ne donosi“ (Rihter), a opet pokušava da „slikarstvo održi zdravim kakvo je nekada bilo“.³⁷⁷ Smrt slikarstva koju će Pol Delaroš proklamovati odmah po pojavi dagerotipije („Od danas slikarstvo je mrtvo“) postaće će nekom vrstom periodično ponavljane mantre, ali finalni posmrtni nalog, kako je duhovito primetio Daglas Krimp, neće niko ispisati, čak ni šezdesetih godina kada se simptomi krize više nisu mogli ignorisati: Ad Rajnhard obznanjuje da slika poslednju sliku koju neko može da napravi, a Vorhol napušta slikarstvo u korist grafičke reprodukcije fotoreprodukcije. Interesantno je prisetiti se da se Dišan koristio Marejevom hronofotografijom kao predloškom za *Akt koji silazi niz stepenice* (1912) i eksperimentisao sa indeksnim parafotografskim znacima u *Velikom staklu*, ali ju je ipak koristio kao oruđe kritike subjektivnosti i čulnosti u slikarstvu: „Voleo bih da (fotografija) ogadi ljudima slikarstvo sve do časa kada će nešto novo i fotografiju učiniti nepodnošljivom“³⁷⁸. To novo je, naravno, redimejd koji dovodi onaj, toliko diskutovani i slavljani, fotografski „efekat realnog“ do njegove krajnosti tako što umesto reprezentacije stvari izlaže samu stvar kao fizički entitet. Međutim, u fotoslikarstvu fotografija figurira kao znak redimejdnosti koji omogućava slikarstvu da ostane vitalnim i aktuelnim kao medij reprezentacije sveta, dok istovremeno čuva svoj legitimitet autentičnog istorijskog svedočanstva. Slikarstvo je kod Rihtera „profitiralo na naivnosti fotografije“ (Hajnrih Kloc), ali je i prevazišlo tu naivnost konstituišući se, između ostalog, kao suptilni metadiskurs o odnosu između različitih režima slike – mehaničke i manuelne slike, reprezentacije i re-reprezentacije, događaja fotografije i događaja slikarstva.

³⁷⁷ Vidi Hajnrih Kloc, *Umetnost u XX veku*, str. 98.

³⁷⁸ Cit. pr. Fransa Sulaž, *Estetika fotografije*, str. 265-266.

VI. Umetnost o umetnosti

Pikturalni kanibalizam

U periodu između 1954. i 1962. godine Pablo Pikaso, u osmoj deceniji života, povukavši se u izolaciju francuske provincije, stvara tri ciklusa poznatih pod zajedničkim nazivom *Varijacije* od kojih je svaki sačinjen od većeg broja nejednako raspoređenih slika, crteža i grafika: *Žene iz Alžira, po Delakroa* (15 varijacija, 1955), *Pratilje, po Velaskesu* (58 varijacija, 1957) i *Doručak na travi, po Maneu* (232 varijacije, 1959-1962).³⁷⁹ U obimnom korpusu literature o Pikasovoj umetnosti *Varijacije* praktično nisu prepoznate kao druga (posle kubističkog kolaža) Pikasova inovacija u području moderne apropijacije, već su prevashodno tumačene kao vrhunac umetnikovih kontinuiranih dijaloga sa starim majstorima koji se mogu pratiti tokom čitave njegove karijere i koje su mu obezbedile višesmislen epitet „pikturalnog kanibala“. Za Pikasova života *Varijacije*



62. Pablo Pikaso, *Doručak na travi, po Maneu*, 1959-1962.

nisu, kako je očekivao, osvojile posebnu pažnju kritike i poštovalaca, a do njihove revalorizacije došlo je tek kasnije, počevši od retrospektiva u Parizu (Grand Palais, 1979) i Njujorku (MoMA, 1980) na kojima su prvi put celovitije predstavljene. Zahvaljujući situacionom kontekstu postmodernističkog apropijacionizma – koji je obezbedio svež konceptualni okvir za retroaktivno čitanje modernističkih strategija „rada umetnika unutar umetnosti“ – Pikasov apropijacionizam je izolovan kao jedna od ključnih odlika

³⁷⁹ Ovdje treba dodati i to da ovi ciklusi nisu ni prve ni jedine instance Pikasovih varijacija po starim majstorima. Nešto ranije, on slika *Bahanal* (1944) po *Panovom trijumfu* Pusena, *Gospođice na obali Sene* (1950) po istoimenoj Kurbeovoj slici, *Masakr u Koreji* (1951) po *3. maju 1808*. Franciska Goje, a kasnije i nekoliko varijacija *Otmice Sabinjanki* (1962) kombinujući Davida i Pusena.

njegovog prosedea, a „pozni Pikaso“ počeo se smatrati prvim simptomom unutrašnje krize modernizma i vesnikom postistorijskog prekida sa „lingvističkim darvinizmom modernizma“ (A. B. Oliva) ili „eksperimentalne ekspanzije kreativnih horizonata“ (A. Danto). Međutim, varijacije španskog slikara nadilaze generalizovanu tezu o postistorijskom okončanju „Doba manifesta“ (A. Danto) kroz ponavljanje i reciklažu modernističkih stilova i avangardnih izuma, pošto njihov smisao počiva na intrisičnom ličnom razlogu koji je uzrokovao transformaciju žanra varijacije u posve jedinstven tip moderne aproprijacije.

Ako Pikasov opus prve polovine prošlog veka pročitamo u aproprijacionističkom ključu onda izvodimo zaključak da se tu (s izuzetkom kolaža), radi o citatnom prisvajanju i stilskim imitacijama klasičnog tipa koje podržavaju razvoj umetnikovog pikturalnog jezika i simboličkog sistema. Sa *Varijacijama*, on konceptualizuje aproprijaciju kao dijaloški projekat gde odnos između „Ja“ prisvajачa i „Ti“ modela postaje samom temom dela i gde simultanim prisustva izvornika i varijacije proizvodi tenziju na kojoj se gradi intrisični smisao projekta. To se pre svega ogleda u tome što Pikaso po pravilu ne poštuje originalni motiv već oblike dovodi, navodi Gi Skarpeta, do paroksizma, „sabija ih, čini ih gipkim, grana i oslobađa pravila predstavljanja – sve do tačke u kojoj ti razvijeni, preuzeti, uvećani i izmenjeni oblici ne počnu bukvalno da uživaju u sebi samima“.³⁸⁰ Na primer, u *Ženama iz Alžira* on „deromantizuje“ Delakroov motiv, približava ga baroku (teatralizacija, ukrašavanje), pojačano ga seksualizuje (harem nalikuje bordelu) i distorzira formu naglašavanjem krivih linija, dok u *Pratiljama* oblike odvaja od njihovih funkcija, menja pravce posmatranja i kadriranje, izvodi nešto slično montaži, ali u krajnjem efektu kreira kompoziciju koja se približava apstrakciji skoro geometrijskih oblika, unutrašnjih ritmova, sudara boja i sila. Takođe je fascinantno i to što Pikaso po jednoj slici izvodi desetine ili stotine varijacija i što (u relativno kratkim vremenskim intervalima potpune posvećenosti) ulazi u serijsku produkciju konsultujući samo u prvim instancama skice koje bi načinio pred originalom ili, retko, reprodukcije. Pri tom, svako pojedinačno delo unutar ciklusa u nazivu se identifikuje datumom nastanka čime se istovremeno naglašava hronološka progresija serije i implicira traganje za perfekcijom kroz repetitivnost. Objašnjavajući ovaj projekat, Pikaso je precizirao kako ga je u radnom

³⁸⁰ Gi Skarpeta, *Povratak baroka*, str. 108.

procesu prevashodno zanimalo „kretanje misli od same te misli“, odnosno „kretanje slikarstva, dramatično kidisanje od jedne vizije do druge, čak i ako nije dovedeno do zaključka“. ³⁸¹ Rozalin Kraus skreće pažnju na skicen-blokove *Doručka na travi* gde svaki crtež, utisnut oštrim linijama olovke u mekan i tanak papir, ostavlja svoje konture na listu ispod njega koje služe kao osnova za sledeći crtež, skoro kao njegov blizanac. ³⁸² Listanjem blokova stiče se utisak gledanja animiranog filma ili *flipbook*-a, što ukazuje na predaju umetničke imaginacije zadovoljstvu preobražaja u mahnuti dispozitiv koji više deluje nagonski nego s umišljajem i koji tokom rada „zaboravlja“ svoju incijalnu dijalošku motivaciju. Asocijacije na nadrealističko automatsko pisanje neizbežne su kada su skicen-blokovi u pitanju, ali ono što ovaj teatar varijacija u celini čini specifičnim jeste, zaključuje Krausova, umetnikova „sloboda pristupa originalu i sloboda odstupanja od njega kako bi projektovao vlastitu sliku“ ³⁸³.

U klasičnoj vizuelnoj i muzičkoj tradiciji varijacija (lat. *variatio*, promena) je donekle srodna imitaciji, ali se od nje razlikuje po tome što se neki upadljiv ili centralni motiv kao zaokruženi odlomak ponavlja u promenjenom obliku, pri čemu neki elementi moraju ostati konstantni i samim tim i prepoznatljiviji. Korelacija konstantnih i promenljivih elemenata čini suštinu varijacije kao žanra koji počiva na pretpostavci da se muzička tema ili vizuelni motiv može nadalje elaborirati, modulirati ili nadgraditi. U likovnoj umetnosti najčešće susrećemo samovarijaciju ili internu varijaciju kroz koju umetnik – serijski, mestimično ili kroz čitav opus – ponavlja isti motiv po istom modelu iz prirode (Moneove atmosfere varijacije katedrale u Ruanu, Sezanove formalističke varijacije planine San Viktor) ili kulture (Mondrijanova rešetka i tri osnovne boje), ili po motivu iz sopstvene imaginacije (Magritov motiv prozora-štafelaja). U internim varijacijama prva slika (ili više njih ukoliko se do motiva dolazi postupno) može se nazvati izvornikom koji se potom ponavlja u razlici, što se može uporediti sa reprodukcijom biološkog organizma gde prenošenje genetskog materijala sa roditelja na decu podleže zakonitostima kontinuiteta (nasledni faktor) i variranja (mutacija). Eksterna varijacija je, s druge strane, prisvajacka i po pravilu nosi prefiks „po...“ (npr. Van Gog, *Polufigura anđela, po Rembrantu*, Lusijen Frojd, *Po Sezanu*) kojim se izvornik direktno priziva u

³⁸¹ Cit. pr. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, str. 236.

³⁸² Isto, str. 226.

³⁸³ Isto, str. 229.

sećanje, sugeriše da se radi o interpretaciji ili prevodu na drugi jezik i konotira respekt prema autoru originala. U terminima Žila Deleza, možemo reći da se kod interne varijacije radi o horizontalnom odnosu diferencijacije gde se promena izvodi unutar istog diskurzivnog poretka rukovođenog istim konceptom, dok se u eksternoj varijaciji radi o vertikalnom odnosu diferencijacije koji podrazumeva prelazak elemenata iz jednog u drugi diskurzivni poredak rukovođen različitim konceptom.³⁸⁴ Kod Pikasa imamo na delu pretapanje eksterne u internu varijaciju: slika starog majstora je model prve varijacije u seriji koja potom postaje modelom onih sledećih, što znači da se tu primarna razlika ništi u korist sekundarnih razlika unutar serije gde pojedinačna dela referišu na prethodna, a ne više na izvornik. Stoga bi se moglo reći da se ovde i ne radi o varijacijama već o „verzijama“ ukoliko pod verzijom podrazumevamo slobodniju varijaciju koja produkuje i neka nova značenja nepoznata originalu (lat. *verso*, obrnuti, izokrenuti; *versus*, protiv, prema), što bi se moglo uporediti sa razlikom koja se u svetu filma pravi između žanrova



63. Dijego Velaskes, *Pratilje*, 1656/Pablo Pikaso, *Pratilje, po Velaskezu*, 1957.

rimejka (*remake*) i filma „ponovnog zamišljanja“ (*reimagine*) koja se očituje u mnogo većoj (scenarističkoj i rediteljskoj) slobodi odstupanja od izvornika ovog drugog žanra, ponekad i do neprepoznatljivosti.³⁸⁵ Dok bi varijaciju i rimejk mogli nazvati oblicima slobodnog ili

osavremenjenog prevoda originala, „ponovno zamišljanje“ i verzija nose vrednost rekreacije ili ponovnog pisanja po istom scenariju, pa tako i Pikasove *Varijacije* odlikuje lakoća „oslobađajućeg diskontinuiteta“ (H. Blum) kakvu istorija slikarske varijacije ranije nije poznavala (na stranu plagijatorske varijacije). Kako navodi Đulio Karlo Argan, pišući o *Pratiljama, po Velasquesu*, ne može se reći da Velaskes uslovljava Pikasa, već obrnuto, „Pikaso je taj koji Velaskesovo delo izbavlja iz nepokretnog *so-sein* (tu-bitak) prošlosti i predstavlja ga u aktuelnoj verziji, dokazujući njegovu neugašenu životnost“.³⁸⁶

³⁸⁴ Vidi Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*, str. 187.

³⁸⁵ U pop-muzici se koristi sintagma *cover version* (srp. obrada) kao opšta odrednica za reinterpretaciju pesme drugog autora u istom, srodnom ili potpuno drugačijem stilu ili žanru.

³⁸⁶ Giulio Carlo Argan, „Umetnost i istorija“, str. 9.

Pikasovi biografi slažu se u tome da su njegovi dijalozi sa starim majstorima bili motivisani egotičnom opsesijom odmeravanja vlastitog umeća sa muzejskom umetnošću prošlosti i željom za osvajanjem esencijalnih i nadistorijskih vrednosti umetnosti. No, *Varijacije* nastaju u tzv. „poznom periodu“ Pikasovog stvaralaštva koji generalno obeležavaju autocitatna sinteza ili rekapitulacija pređašnjeg opusa i, što je još važnije, okretanje „slikarstvu kao modelu“ koje se ne ogleda samo u čestom vraćanju motivu slikarskog atelja, već i u tome da njegovo slikarstvo prestaje da bude iskaz o svetu i postaje iskaz o slikarstvu („kada pisac ostari on uzima pisanje za svoju temu“, kaže Pol Valeri). Po Mari-Lor Bernadac, internim razlozima okretanja slikarstvu kao modelu treba pridodati i dva eksterna: u svetlu onovremene dominacije apstraktnih tendencija i smrti prijatelja i jedinog priznatog rivala Matisa (1954), Pikaso razvija fantazmatski scenario samoustoličenja kao poslednjeg čuvara figurativne pikturalne tradicije koja vuče korene još od renesanse.³⁸⁷ Moglo bi se reći da Pikaso u različitim stilskim modulacijama u *Varijacijama* slika „preko“ dela starih majstora potiskujući ih u drugi plan, o čemu svedoči i odgovor na pitanje galeriste Danijela Kanvajlera o tome kako bi Delakroa reagovao kada bi video njegove slike: „Rekao bih mu: pa vi ste mislili na Rubensa a pravili ste Delakroa. Tako i ja, mislim na vas a pravim nešto drugo“.³⁸⁸ Pikasov „pikturalni kanibalizam“ ovde, shodno izmenjenom fantazmatskom scenariju, dostiže svoju apoteozu tako što od konvencionalnih stilskih adaptacija (tipa izdužena elgrekovska figura u „plavom periodu“ ili engrovskaja linija u neoklasicističkom) i citata (afričke maske u *Gospođicama iz Avinjona*) prerasta u otvorenu edipovsku „borbu“ sa kanonizovanim umetnicima posredstvom njihovih seminalnih dela. U frejdovskim terminima, možemo reći da Pikaso u *Varijacijama* „proždire“ ili „asimiluje“ model identifikujući se sa njegovim autoritetom, dok istovremeno veruje da preuzima deo njegove estetske moći. Tim povodom, Ričard Volhajn u studiji posvećenoj problemu pozajmice ili uticaja ističe da je kombinacija divljenja i rivaliteta sadašnjosti i prošlosti „prirodno stanje umetnosti koje proizilazi iz njene suštinske istoričnosti“, odnosno autoriteta umetnosti prošlosti da, u celosti ili delimično, definiše šta je to umetnost.³⁸⁹ Ali, često je ovaj admirativni

³⁸⁷ Marie-Laure Bernadac, „Picasso 1953-1972: Painting as Model“, str. 55.

³⁸⁸ Cit. pr. „Pablo Pikaso (Pablo Picasso)“, *Likovne sveske*, str. 184.

³⁸⁹ Richard Wollheim, *Painting as Art*, str. 231. Tim povodom, Andre Malro iznosi dragocen podatak kako je direktor Luvra Žorž Sales pozvao Pikasa da jednog dana kada je muzej zatvoren donese ona svoja platna

rivalitet praćen strahom od nemoći da se autoritetu očeva-utemeljivača estetskog kanona kreativno parira iz čega se rađa „anksioznost uticaja“ koja se, po Haroldu Blumu, (na koga se Volhajm poziva), i ne može do kraja prevladati, čak ni „antitetičkim kompletiranjem“ dela prethodnika³⁹⁰, kao što je to slučaj sa *Varijacijama*. Pikasovo „ponovno slikanje-brisanje“ praktična je demonstracija ovog anksioznog revizionizma (naročito ispoljenog, kaže Blum, kod tzv. „snažnih“ autora), odnosno pokušaja da se model, uz neskriveno divljenje, ipak prizove „nekompletnim“, a novostvorena slika deklarise kao „kontra-sublimno“ (Blum) koje prevazilazi a ponekad i parodira viziju prethodnika. Poređenja radi, Flober je preuizmajući teme iz romana drugih pisaca poput Balzaka i Sent-Beva verovao da ih ponovo piše za svoju generaciju i da se od učenika velikih prethodnika pretvara u njihovog takmaca koji obradom istih tema potvrđuje svoje majstorstvo i originalnost. I Pikasov ego nije se zadovoljavao time što je slavljen kao virtouz, već je težio da nadvisi slavne prethodnike, pri čemu kvantitet varijacija samoumišlja kao dokaz nadmoći njegove kreativne imaginacije: „Ja napravim stotine studija za nekoliko dana dok drugi slikar može provesti stotinu dana radeći na jednom platnu.“³⁹¹ Pikaso je jedinstven umetnik u polju modernog apropiacionizma i po tome što je njegovo variranje kompetitivno i impregnirano psihološkom dinamikom „kompleksa genija“ koji ono što mu prethodi i što ga kao slikara „obavezuje“ mora da diskurzivnim zaplitanjem „poništi“ da bi se samoostvario kao onipotentni autorski subjekt.

Poređenja radi, valja se prisetiti da je početkom šezdesetih, kada Pikaso privodi kraju varijacije po Maneu, pop-art već uveliko u ekspanziji, što znači da tehnička reprodukcija osvaja legitimi status u sistemu likovnih umetnosti. Tim povodom Argan zapaža kako „i Picasso i Duchamp jasno prekidaju dvosmisleni odnos koji original veže sa svojom reprodukcijom: razlika je u tome što Picasso pokazuje kako se original ne može degradirati kad je odijeljen od svojih reprodukcija, a Duchamp pokazuje postupnu

koja želi da „konfrontira“ sa slavnim slikama. Pikaso je najpre postavio jednu svoju sliku pored Zurbarana, a zatim nekoliko drugih pored *Žena iz Alžira* koje je onda dugo posmatrao da bi na kraju izjavio: „Boga mu, kakav slikar!“ „Toga su se dana rodile njegove vlastite *Žene iz Alžira*“, zaključuje Malro. Vidi André Malraux, *Glava od obsidijana*, str. 38.

³⁹⁰ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, str. 14.

³⁹¹ Cit. pr. Marie-Laure Bernadac, isto, str. 88.

degradaciju reprodukcija kada se jednom odlijepe od svojih originala“.³⁹² Postmoderni umetnici i kritičari u poznom Pikasu pogrešno su prepoznali slom lingvističkog darvinizma modernizma, dok se u suštini radilo o poslednjem i posve samosvojnom pokušaju njegovog spašavanja. Ono što je Dišan započeo otklonom ili kruženjem oko slikarstva kao pikturalne norme, Pikaso je vratio u samo srce slikarstva kao manuelne veštine pokušavši da povrati vrednost virtuoznosti kao uslovu neimitatorske metamorfoze tuđeg u vlastito delo. Možda opis osamnaestovekovnog pojma *virtuoso* koji je dao Anri Fosijon najslikovitije govori o suštini psihološke implikacije Pikasovog poduhvata: „Virtouz je povrh svega vrsta hodača na žici. On je u toj meri apsorbovan svojom veštinom ekvilibrisanja da njegovo nastojanje nije ništa drugo do besкраjno ponavljanje istog koraka – koraka čiji je ritam u stalnoj opasnosti da izgubi dok klizi napred-nazad po ovoj tankoj, oštroj žici“.³⁹³ Pikasove varijacije su takav hod po ivici koji slikarsku varijaciju dovodi do terminalne tačke izvođenja originalnosti, od koje se moglo, paradoksalno ili ne, nastaviti samo dijalektičkim protivobratom reprodukcije/kopije: Vorholovim simulakrumima istorije umetnosti i kopističkim aproprijacionizmom šezdesetih i sedamdesetih (E. Sturtevant, M. Bajdlo, Goran Đorđević).

Krađa mita

Pikasova smrt 1973. godine je u krugovima modernističkih puritanaca ožalovana kao kraj ere istorije umetnosti ispisane oko figura inovativnih i autoritarnih majstora-genija i njihovih remek-dela. Ovaj događaj, s druge strane, parodijski su prokomentarisale i kolege umetnici: Renato Gutuzo na slici *Simpozijum umetnika* (1973) predstavlja Pikasa kao jednog od reprezentanata „mrtve“ tradicije stavljajući ga za okrugli sto zajedno sa Direrom, Rembrantom, Velaskedom, Kurbeom i Sezanom (predstavljenim citatima njihovih autoportreta), dok ga Ričard Hemilton u crtežu *Pikasove Plemkinje* (1973) memoriše kao „uzurpatora“ klasičnog slikarstva jer ga postavlja na mesto Velakesa, a ostale figure transformiše u poznate likove sa Pikasovih platna.³⁹⁴ Desetak godina ranije, za Pikasova života, Roj Lihtenštajn je u stripovskom stilu napravio varijacije *Žene sa*

³⁹² Giulio Carlo Argan, „Revival“, str. 176.

³⁹³ Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, str. 37.

³⁹⁴ Vidi Hans Belting, *Art History After Modernism*, str. 118.

šeširom (1962) i *Žena iz Alžira, po Delakroa* (1963) čiji je nastanak objasnio činjenicom da je početkom šezdesetih „ime Pikaso“ predstavljalo svakidašnju reč za umetnika-



64. Ričard Hemilton, *Pikasove Plemkinje*, 1973.

popularnog heroja, što je kod njega stvaralo „osećaj da bi se Pikasova reprodukcija trebala naći u svakom domu“.³⁹⁵ Za razliku od Gutuza i Hemiltona koji komentarišu Pikasovu smrt kao istorijski događaj u kontekstu sveta umetnosti, Lihtenštajn se radije bavi činjenicom da je u vanumetničkoj ili populističkoj svesti „Pikaso“ pre svega reprodukcija Pikasa (na isti način kao što je „Leonardo da Vinči“ reprodukcija *Mona Lize*) koja se može videti na kalendarima, razglednicama i u ilustrovanim časopisima. Lihtenštajn jezik Pikasovog slikarstva, ironijski, prevodi u jezik stripa (što je takođe

činio i sa Sezanom, Ležeom i Mondrijanom) pokazujući kako se slikarski stilovi mogu pretvarati u jednostavne klišeje ili zaštitne znake (uključujući i izolovani potez kista) koji konveniraju vizuenim kôdovima pop-kulture. Međutim, lista umetnika koje američki umetnik prisvaja ukazuje i na formalne afinitete (čista boja i naglašena kontura) što dovodi do toga da on istovremeno radi sa i protiv stilova umetnika koje prisvaja i da njegov cilj nije prisvajanje konkretnih slika već stilova, što je slučaj i sa Vorholom poznim slikama „istorije umetnosti“ (R. Rozenblum) naslikanih u drečecim akrilik bojama. Ono što pop-umentici rade sa delima drugih umetnika nije parodija već radije stilizacija pod kojom Mihail Bahtin prodradumeva prevođenje tuđeg stila na vlastiti „u duhu sopstvenih zadataka“, pri čemu je autoru stilizacije „važna sveukupnost postupaka tuđeg govora kao izraz posebne tačke gledišta“, sa kojom se on u mnogome slaže, ali zadržava nezavisnost od svog modela“.³⁹⁶

U ciklusu slika *Zovem se Pablo Pikaso* (1984) beogradski konceptualni umetnik Raša Todosijević odlazi korak dalje od stilizatora i klasičnih parodista tako što varijacijama Pikasovog crteža *Čovek sa lilihipom* (1949) u različitim modernističkim stilovima (impresionizam, poentilizam, ekspresionizam, kubizam) lakrdijaški parodira mit o

³⁹⁵ Vidi Janis Hendrickson, *Roy Lichtenstein*, str. 59.

³⁹⁶ Geri Sol Morison, „Parodija, istorija i metaparodija“, str. 228.

velikom umetniku i kanonizovanu figurativnu piktoralnu tradiciju modernizma koju on reprezentuje. Todosijević to čini i na nivou jezika i na nivou „atribucije“ slike: tendenciozno neveštim variranjem ili „skrećovanjem“ modernističkih stilova proizvodi aluziju na Pikasovo stilističko kameleonstvo kao deo mita o umetniku koji može da slika



65. Raša Todosijević, *Zovem se Pablo Pikaso*, 1984.

svakim stilom, dok samim naslovom, preuzetim iz naslova svoje istoimene priče, ciklus „podautorizuje“ u formi fikcionalnog govora Pikasa u prvom licu.³⁹⁷ I ovde se, kao u slučajevima varijacije i stilizacije, radi o onome što je Mihail Bahtin nazvao „raznosmernim dvoglasnim

iskazom“ čija je intencija da bude interpretiran kao izraz dva umetnika i gde prisvajajući usvaja iskaz drugog (i njegovu estetsku normu) i koristi ga u svoje svrhe tako što unosi novu (sopstvenu) semantičku orijentaciju. Parodija se razlikuje od stilizacije po tome što predstavlja „izraz otvorenog neslaganja“ (G. S. Morison) jer drugi izraz reprezentuje prvi da bi ga diskreditovao i da bi podrio smer originala, što kod Todosijevića nosi vrednost persiflaže, odnosno otvorene i brutalne sprdnje karakteristične za lakrdijašku ili kiničku parodiju.³⁹⁸ Iako formalno slika „po Pikasu“, Todosijević, semantički gledano, slika „protiv Pikasa“ i, za razliku od Gutuza i Hemiltona, ne pobija samo mit o Pikasu već i celokupnu mitologiju sveta umetnosti koju on reprezentuje, a veština njegovog pobijanja počiva, shodno određenju ovog tipa parodije Vladimira Jankeleviča, na lukavstvu koje se sastoji u tome da „postignemo da zabluda sama sebe pobije i umesto nas doprinese sopstvenom razobličavanju“.³⁹⁹

Iako Todosijevićev projekat predstavlja neposrednu reakciju na represivnu delotvornost Pikasovog mita u lokalnom umetničkom miljeu, on takođe otvara pitanje odnosa između aproprijacije i mita između kojih su neki istoričari umetnosti (Robert S.

³⁹⁷ U priči „Zovem se Pablo Pikaso“ (1981) pripovedač, odnosno „Pablo Ruiz Pikaso“, u ispovednom tonu otkriva da je rodom sa Balkana („Pikasović, Pikasić“) i zaključuje: „Ona pritajena cerekanja oko moje ličnosti ostavljaju me ravnodušnim. Ja sam ponosan na svoje ime. Tačno je da nisam španskog porekla. To je zabuna, Ja sam stoprocentni Sloven, južni Sloven, ako baš želite da znate detalje... Hombre, da li to umanjuje moju veličinu? Ne, naprotiv.“ Raša Todosijević, *Priče o umetnosti*, str. 35.

³⁹⁸ Geri Sol Morison, isto.

³⁹⁹ Vladimir Jankelevič, *Ironija*, str. 100.

Nelson, Hal Foster), pozivajući se na teoriju mita Rolana Barta, postavljali znak jednakosti, pre svega imajući u vidu postmodernistički kopistički apropiacionizam. Mit je za Barta depolitizovan govor, „inverzija anti-fizisa u pseudo-fizis“, on opisuje ono što egzistira kao „spoljašnje“ i „prirodno“, usmeren je očuvanju *status quo*-a i prikrija istorijsku „ludost“ sveta koja bi se mogla ponovo dogoditi. Budući zapovedan i interpelacijski, mit je izuzetno teško suzbiti iznutra jer svako „oslobađanje“ postaje kad-tad plenom mita, pa je jedini način suprostavljanja njegovom autoritetu ono što Bart zove „mistifikacijom mita“, odnosno proizvodnjom „veštačkog mita“: „Mit grabi jezik, zašto ne ugrabiti mit?“, pita se on.⁴⁰⁰ Kada tvrdi da je mit krađa jezika Bart misli na to da je ono što je u prvom znaku bilo asocijacija označitelja i označenog transformisano u označitelja nekog novog označenog i komponentu nekog novog znaka, što znači da je mit drugostepeni semiološki sistem koji parazitira na onom prvom.⁴⁰¹ Međutim, pod krađom mita Bart ne podrazumeva krađu jezika (slika ili tekstova) jer ako je istinska mitologija (shvaćena kao proučavanje mitova) metajezik koji koristi mit kao označeno, onda to ne znači da se prisvajanjem tekstova i slika automatski krade i mit, o čemu svedoči Pikaso. Njegove varijacije po starim majstorima intencionalno pokušavaju da podriju mit iznutra (neki interpretatori u njima prepoznaju oblik parodije), ali ne vode distorziji mita već njegovog jezičkog sistema čime se mit (o genijima i remek-delima umetnosti) nehotimično potvrđuje kao forma koja već ima smisla, koja je nesporna kao estetska vrednost i sa kojom se valja nadigravati kako bi se u ovom poretku pronašlo mesto za novi mit koji umetnik želi da osvoji za sebe. Naprotiv, suština je u odvajanju mita od njegovog „domaćina“ (Bart) koje može biti postignuto različitim strategijama prisvajanja i različitim sredstvima distorzije, zavisno od toga da li je je mit upisan u vizuelnu reprezentaciju kao označeno ili je, pak, otelotvoren u samom njenom prisustvu. Marsel Bruders je, na primer, studiozno čitao Bartove *Mitologije* što je, po svemu sudeći, rezultiralo izmeštanjem „mitske“ figure orla iz domena mitopoetske imaginacije u domen kritičke umetničke analize koja razotkriva njegov drugostepeni semiološki višak vrednosti: „Može se lako ustanoviti da sam želeo da neutrališem upotrebnu vrednost simbola orla, da ga svedem na nulti stepen u cilju uvođenja kritičke dimenzije u istoriju i

⁴⁰⁰ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 290.

⁴⁰¹ Isto, str. 269.

upotrebu ovog simbola.“⁴⁰² S druge strane, Ričard Prins, Šeri Livajn i Sindi Šerman „krađu“ medijske i umetničke mitove i obelodanjuju njihov kulturni status i psihološke rezonance tako što ih izmeštaju sa uobičajenih mesta na kojima se pojavljuju u kulturi i podrivaju njihovu mitologiju suspendovanjem autentičnosti ili „bacanjem objektivne senke“ (M. Bahtin) na original. No, beogradski umetnik je specifičan po tome što krađu mita obavlja „u Pikasovo ime“, što mit (koji nije samo institucionalno utemeljen već, kako je izjavio, predstavlja i deo „apokrifnih ljudskih razgovora, priča i izmišljanja iz stvarnosti“⁴⁰³) distorzira i „vraća domaćinu“ (Bart) tako što ga pretvara u fiktionalni autoreferencijalni iskaz kojim uspostavlja treći semiološki lanac produkujući rascep između onog prvostepenog i drugostepenog.

Za razliku od ozbiljnosti kojom njujorški aproprijacionisti pristupaju podrivanju kulturnih i umetničkih mitova, Todosijević to čini u karikaturalnoj formi „pritajenog cerekanja“ koja takođe aludira i na postmodernističku obnovu slikarstva kao primarnog medija umetničkog izraza u čijem središtu više ne stoje mitovi o konkretnim majstorima prošlosti već, kako je jedan kritičar svojevremeno formulisao, „mit o slikarskoj veštini stvorenoj kroz vekove“. Za Todosijevića – koji je od početka karijere dosledno zastupao stanovište da je funkcija umetnosti u društvu nedeljiva od njene vlastite prakse – reaktivacija ili imitacija umetničkog jezika prošlosti moguća je samo kao proizvodnja „loših verzija“ ili akademskog kloniranja „Pikasovića“, kao erozija smisla ponavljanja u sadašnjosti i način da se umetnost očuva kao neutralno i apolitičko područje estetskog užitka. Ovde se, dakle, radi od dvostrukoj parodiji ili dvostrukom kodiranju parodijskog diskursa koji s jedne strane ismeva kult slikarskog genija, a sa druge, posredno, i samu postmodernu aproprijaciju, što znači da Todosijević ne govori *iz* već *pomoću* lakrdijaške parodije i da je njegov projekat aproprijacija koja konceptualno samu sebe obesmišljava – disaproprijacija.

⁴⁰² Cit. pr. Sven Lütticken, „The Feathers of the Eagle“, str. 222.

⁴⁰³ „Razgovor sa Rašom Todosijevićem“, str. 63.

Kretanje po koži oživljenih jezika

„Kule od slonovače u kojima su umetnici prethodne dekade brižljivo i u debljinu dlake proračunavali geometrije, semiotičke teorije i različite vizuelne i intelektualne čistote preplavila je internacionalna armija novih umetnika koji žele sve to da protresu svojim samosvesno lošim manirima. Svugde se mogla osetiti oslobađajuća erupcija, kao da je turbulentni svet mitova, memorije, livenih figura, dronjavih oblika i boja oslobođen iz podzemlja represivnih ograničenja intelekta koji je vladao najmoćnijom umetnošću protekle dekade... Rezultat je vizuelna Vavilonska kula koja meša svoje kulture – visoku i nisku, savremenu i preistorijsku, klasičnu i hrišćansku, legendarnu i istorijsku – sa kiptecim nepoštovanjem koje blisko odražava nered enciklopedijskih podataka koji ispunjavaju našu zajedničku vizuelnu sredinu i snabdeva nas materijalom snova i umetnosti.“⁴⁰⁴ Ovaj citat izvađen je iz teksta „Razmišljanja o poreklu 'Zeitgeista'“ Roberta Rozenbluma objavljenog u katalogu izložbe „Duh vremena“ (*Zeitgeist*) koja je održana u Berlinu 1982. godine i predstavljala jednu od spektakularnih promotivnih manifestacija tada aktuelne umetnosti nove predstave. Tih godina skovana, sintagma „nova predstava“ ili „nova slika“ ne odnosi se samo na slikarstvo (uključuje i crtež, grafiku, skulpturu, instalaciju, ambijent) već na poetički princip obnove ikoničnosti, figurativnosti, narativnosti, fikcionalnosti, ekspresivnosti, pikturalnosti, žanrovske (portret, pejzaž, akt) i tematske (istorija, mitologija, svakodnevni život) određenosti, kao i svih drugih estetskih kvaliteta koji su u protekloj dekadi, Rozenblum je tu u pravu, doista bili potisnuti u drugi plan ili potpuno odbačeni. Za ovu umetnost aplicirani su različiti termini shodno nacionalnoj pripadnosti (*genius loci*) ili karakterističnim odlikama: transavangarda (*Transavanguardia*), novi novi (*Nuovi Nuovi*) i anahronisti ili slikari memorije (*Anachronisti o pittori della memoria*) u Italiji, slikarstvo nove predstave (*New Image Painting*), loše slikarstvo (*Bad Painting*) i slikarstvo dezena (*Pattern Painting*) u Britaniji i Americi, novi divlji (*Neue Wilde*) i žestoko slikarstvo (*Heftige Malerei*) u Nemačkoj, a slobodna figuracija (*Figuration libre*) u Francuskoj. Zbrka termina ilustruje činjenicu da se ovde ne radi o monolitnom fenomenu već o jednoj objektivno složenoj, jezički i poetički pluralnoj umetničkoj situaciji, koja se opire čvršćoj klasifikaciji i čiji

⁴⁰⁴ Cit. pr. Douglas Crimp, „The Art of Exhibition“, *On the Museum's Ruins*, str. 234-235.

zajednički imenitelj treba, osim pomenutih, tražiti i u načinu prisvajanja istorijskih stilova, ikonografskih motiva i sižeja koji se najčešće opisuje kao pastišerski ili reciklažni. Ono što Rozenblum sugerise jeste to da nikada ranije u svojoj povesti umetnost nije tako kumulativno i trendovski posezala za tako različitim izvorima iz svih



66. Žerar Garust, *Kolomba*, 1981.

mogućih resursa umetnosti i kulture i nikada ranije ona nije posedovala tu vrstu neinhibiranosti i nesputanosti spram tradicije kao u ovoj umetnosti koju, kako ističe njen najjementniji i najuticajniji apologeta i kritičar na delu Akile Bonito Oliva, odlikuje nomadsko, „lepezasto“ i površinsko kretanje po „koži oživljenih jezika“ prošlosti. Za razliku od američkog slikarstva nove predstave koje je najčešće otvoreno eklektičko (Džulijan Šnabl, Dejvid Sejl), ono evropsko obeležava povratak nacionalnoj/regionalnoj umetničkoj i kulturnoj tradiciji i njenim idiolektima (ekspresionizmu, fovizmu, manirizmu, neoklasicizmu, romantizmu, baroku i sl.), a nasuprot internacionalizmu i novatorstvu avangardi, što je Žerar Garust objasnio na sledeći način, imajući u vidu francusku situaciju: „Posle Birena, originalnost više ne postoji... Moramo da se vratimo originalnom sistemu naše latinske kulture i vidimo šta sačinjava sistem slikarstva i investiramo sve arhetipove novim značenjem“.⁴⁰⁵ Ova izjava zapravo otkriva (nemoguću) želju ove generacije umetnika da se vrate izvorima a istovremeno budu savremeni, odnosno da se pomire identifikacija sa partikularnim kulturnim identitetom i sudelovanje u univerzalnim vrednostima umetnosti.

Slikari transavangarde, ističe Oliva, jezičke modele ne „citiraju u njihovoj prvobitnoj, čistoj formi, nego kroz prožimanje, spajanje više delova u jedan“, čime se želi „izbeći svaki hvalospev i apologetski ton, što znači poistovećivanje i nepodnošljivu regresiju“.⁴⁰⁶ Kada govori o „citiranju“ Oliva očigledno misli na nekanonsko citiranje, odnosno aluziju gde prisvojeni znakovni materijal nema eksplicitnu vezu sa onim vlastitim i gde se intertekstualna veza ostvaruje preko „minus-signala“ koje recipijent, shodno svom

⁴⁰⁵ Cit. pr. Brandon Taylor, *The Art of Today*, str. 65.

⁴⁰⁶ Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost*, str. 29.

poznavanju istorije umetnosti i kulturnom iskustvu, realizuje kao „plus-signale”.⁴⁰⁷ Kao prazna implicitna veza između dva teksta, aluzija drži prototekst na distanci od fenoteksta ne dopuštajući mu da progovori vlastitim značenjem, da se ospolji kao tuđica u jeziku, već ga podvrgava preslojavanju i rastvaranju unutar tkiva vlastitog teksta. Stoga najčešće nismo u mogućnosti da izolujemo neku konkretnu predstavu koja bi integralno ili parafrazirano bila prisvojena u ovom slikarstvu jer se izvornik tu evocira ne samo kroz aluzivni citat, već i slobodnu stilsku imitaciju i pikturalnu atmosferu kao takvu. Na primer, berlinski „žestoki“ – Salome, Helmut Midendorf, Bernd Cimer i Rajner Feting – ne koriste gestualno-koloristički idiom ranog ekspresionizma kao istorijskog pokreta već



67. Rajner Feting, *Bubnjar i gitarista*, 1979.

kao kategoriju stila impregniranog specifičnim kulturnim konotacijama. Ekspresionizam je, podsetićemo se, predstavljao napad na konvenciju potiskivanja subjektivno nesvesnog kroz zakone forme i racionalne organizacije slike tako što je pokušao da pikturalnim sredstvima seizmografski registruje nesvesne afekte (trauma, šok), neinhibirane seksualne mpulse i umetnost otvori disruptivnoj energiji želje. Radikalni impuls svoje istorijske reference neoekspresionizam svodi na konvenciju, na standardni repertoar apstraktnih i strikno kodifikovanih znakova (naivnost, spontanost, eksplozivni kolorit, slobodni gest) za ekspresiju – na pseudoekspresionizam. I sve to smešta se u vizuru ili ikonografski milje berlinske subkulture kojoj ovi umetnici pripadaju, što kritičar Ernst Buše opisuje na sledeći način: „Pank atmosfera; konge i gitare; roboti u muzičkoj radnji; homoseksualac koji šeta ulicom, u baru, koji vodi ljubav; čovek koji se tušira; Bavarci pod šatrom; umetnik kao pali anđeo; zalasci sunca; podzemni prolaz; nosorog; redovi kuća; sva entuzijastička svežina ovog slikarstva otkriva se u njegovim temama”.⁴⁰⁸ S druge strane, Frančesko Klemente svojim ciničkim autoportetima aludira na laterarnost, neuravnoteženost i izveštačenost tipičnu za maniristički autoportret, pri čemu ta aluzija nije presudna već radije suplementarna za semantički efekat koji umetnik želi da

⁴⁰⁷ Vidi Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, str. 14.

⁴⁰⁸ Ernst Busche, „Silovito slikarstvo“, str. 137.

postigne. Drugi istaknuti protagonista transavangarde, Enco Kuki, lapidarni odnos ove umetnosti prema tradiciji pojašnjava na sledeći način: „Normalno da je misao na tradiciju prisutna u mom duhu, negde u pozadini dok radim, ali ne mislim da sam je svestan, pomisao na stare majstore više se javlja kao sećanje...“⁴⁰⁹ Svakako da postoje i primeri gde je citatna relacija eksplicitnija i motivisanija, kao u Žan-Mišel Alberolinom „citatnom očudenju“ Tintoretovog motiva Suzane i staraca ili ilustrativnim citatima Karavađovih dečaka Džulijena Šnabela, ali generalno, u slikarstvu nove predstave citat se



68. Frančesko Klemente, *Autoportret sa rupom u glavi*, 1981.

doista kreće po „koži“ prototeksta i kao takav bi mogao biti zamenjen nekim drugim citatom a da slika saopšti istu ili sličnu poruku. Bez obzira na razlike ovi slikari biraju motive sa jakim ličnim ili javnim značenjem, koriste se ikonografskim klišejima, arhetipskim slikama, kulturnim mitovima i prepoznatljivim stilovima, pri čemu njihova narativnost ne stoji u službi pripovedanja kao takvog već „slike kao slike“, nalik modernističkom korišćenju boje kao boje, gesta kao gesta ili materijala kao materijala. Francuski kritičar Rene Pejan ovim povodom koristi termin „međustil“ kako bi naglasio da se u transavangardi ne radi o konvencionalnom „referencijalnom odnosu“ već o „prožimanju“, koje ne stoji u službi istorijske reminiscencije *per se* već „načina građenja predstave“, uz pomoć formi koje dolaze same od sebe, „kao nešto što nam je poznato“ i što se „naizgled bez razloga, ali nužno vraća“.⁴¹⁰

Pejanova opservacija indikativna je zato što se uključuje u raspravu o toliko puta diskutovanom postmodernističkom „istoricizmu“ kao jednom od njegovih distinktivnih obeležja nasuprot modernističkom antistoricizmu oličenom u diktumu ili „tradiciji novog“ (H. Rozenberg). Na to cilja i francuski slikar Luj Kan kada izjavljuje kako je revalorizacija citata povezana sa „oronulošću savremene umetnosti“ i „krajem moderniteta Dišanovog tipa“ u kojem je istorijski citat bio „zabranjenim sredstvom

⁴⁰⁹ Enzo Cucchi, „Bliži sam starim majstorima nego svojim savremenicima“, str. 17.

⁴¹⁰ René Payant, „Forme koje ironiziraju“, str. 121.

iskaza“.⁴¹¹ Poput postmoderne arhitekture gde proizvoljan istorijski citat služi pojačavanju njenog slikovnog efekta, u slikarstvu nove predstave se takođe radi o pseudoistoricističkoj retorici gde je istorijski sadržaj ili stil podređen strukturalnoj kombinatorici koja omogućava da se upotreba onog starog doživi kao inovacija lišena nostalgije. Za Hala Fostera, ova umetnost istoriju svodi na čist efekat kulturne sofistikacije, a stilove prošlosti izmešta iz njihovih semantičkih ležišta i reifikuje kao potrošnu robu.⁴¹² Foster zapravo želi da kaže da slikarstvo nove predstave fantazira istoriju kako bi uz pomoć „nečega što nam je poznato“ podigla „estetsko-razmensku vrednost dela“, što je teza utemeljena u plauzibilnoj činjenici da je trend slikarstva nove predstave, iako stvaralački spontan, nametnut od strane umetničkog tržišta (i njegovih agenata poput Olive, Kristosa Joahimidisa, Normana Rozentala i drugih) kasnih sedamdesetih koje je nakon dominacije formalizma visokog modernizma i neoavangardne ikonoklastičke dematerijalizacije želelo da povрати fetišizam umetničko-istorijski legitimizovanog dela i kliše proverene akademske veštine. Neki istoričari umetnosti, poput Tomaža Brejca, smatraju da slikarski postmodernizam predstavlja „kretanju na ivici“ koja nema vlastiti istorijski *raison d’etre* i čije je konstitutivne elemente moguće izvesti samo iz odnosa prema modernizmu i „njegovim pronalascima, rezultatima, eksperimentima i neuspesima“⁴¹³. Opozicija modernizam-postmodernizam proizvela je jednu od najburnijih i najkompleksnijih rasprava o kulturi, umetnosti i politici u dvadesetom veku, pogotovu oko pitanja da li je postmodernizam kasni stil modernizma ili njegov obdukcioni izveštaj koji navodi na krizu jezičkih istraživanja, razsredištenje umetničkog subjekta i zaborav estetskih epistema modernizma. S druge strane, stoji uverenje, koje dele kritičari poput Fostera, Krimpa i Bjuhloha, da postmodernizam nije samo neutralni stil zasnovan na „korišćenju drugih stilova“ (A. Danto), već antimodernizam koji želi da dokine modernizam u njegovim socijalno senzibilnim i eksperimentalnim aspektima obnavljajući prikazivačke i estetske konvencije tradicije. Bjuhloh tim povodom konstatuje kako su „apolitični humanistički stav, privrženost duhovnoj regeneraciji, kritičnost prema tehnologiji, romantizacija i egzotizacija primarnih iskustava“, odlike ideološkog govora kojim se umetnost

⁴¹¹ Louis Cane, „Moderna umjetnost je ograničavajuća“, str. 161-162.

⁴¹² Hal Foster, „Between Modernism and Media“, *Recordings. Art, Spectacle, Culture Politics*, str. 41.

⁴¹³ Tomaž Brejc, „Teorija modernizma, praksa postmodernizma“, str. 20.

neutralizuje i komodifikuje kao „duhovno spasenje“ od svakodnevnog iskustva alijenacije u kapitalističkom socijalnom poretku.⁴¹⁴ Kritičari *October*-a stoga umetnost nove predstave generalno etiketiraju kao „regresivnu“ (Krimp) i „neokonzervativnu“ (Foster), a nasuport „progresivnom“ i „poststrukturalističkom“ postmodernizmu oličenom u njujorškom aproprijacionizmu i srodnim pojavama koje baštine nasleđe avangardi i održavaju živuom kritiku institucija i političku samosvest umetničkog subjekta.

Ako obilje predstava i stilističkih izvora rezultira čistom užitak-igrom materijalnih označitelja koja ne podleže nekom konceptualnom ili epistemološkom principu, ako je istorijska referenca svedena na „grumen“ (R. Rorti) lapidarno odvaljen iz svog istorijskog tela, onda to znači da ovde, kako to ističu mnogi kritičari postmodernizma, dolazi do „afirmativnog poricanja“ istorijskog smisla koje se može uporediti sa generalnim trendom pomodnog bujanja retro-stilova u postmodernoj pop-kulturi. Kada pominjemo rivajvalistički karakter slikarstva nove predstave onda ne mislimo samo na obnovu figurativnog slikarstva oslobođenog gesta, već i na to da ova umetnost ne želi da restaurira prošlost kao takvu jer je taj povratak evazija a ne obnova vrednosti. Đulio Karlo Argan, u studiji posvećenoj fenomenu rivajvalizma, ističe kako je svaki povesni rivajval oblik „adijalektičkog i fideističkog istoricizma“ koji, postavljajući se između prošlosti i sadašnjosti, „više potiče stanovitu modu nego što proučava prošlost“, kao „kad se gvoždem i betonom iznova gradi gotička arhitektura“.⁴¹⁵ U tom smislu, „nečisti“ modernizam ili „povratak redu“ (koji se često navodi kao istorijski model za slikarstvo nove predstave, zajedno sa poznim Pikasom, Pikabijom i De Kirikom) nije rivajvalistički jer predstavlja izolovan fenomen unutar pluralnog korpusa moderne umetnosti, traga za univerzalnim zakonitostima izražajnih oblika i simbola, implicira estetske sudove o starim majstorima i postavlja novu optiku gledanja na prošlost kao nadistorijsku vrednost koja može postati stimulativnom u sadašnjosti. Argan takođe napominje nešto što je takođe veoma važno za razumevanje postmodernističkog *Zeitgeista*: pretpostavka ponovnog oživljavanja nečeg prošlog „uvek pripada misli ili osjećanju nekog opadanja“ koje nije hotimično već fatalno jer pretpostavlja, kao što je to slučaj sa helenizmom i

⁴¹⁴ Benjamin H. D. Buchloh, „Figures of Authority, Cyphers of Regression: Notes on the Return of the Representation in European Painting“, str. 39-68.

⁴¹⁵ Giulio Carlo Argan, „Revival“, str. 165.

manirizmom, „ideju nekog postignutog vrhunca preko koga se dalje ne može“.⁴¹⁶ Čitav mit o postmoderni kao epohi implozije modernizma, „kraja velikih narativa“ (Ž. F. Liotar), „katastrofe smisla“ (F. Salvatori) i *fin de siecle* dekadencije, svejedno, sazdan je na neofatalističkoj ideji opadanja vere u umetničku inovaciju, istorijski progres i viziju bolje budućnosti. Sadašnjost sveta koji se prikazuje u umetničkim delima kroz raspad temporalnosti označava, navodi Homi Baba, „istorijsko *posredovanje* blisko psihoanalitičkom konceptu *Nachträglichkeit*-a (odložena akcija): transferencijalna funkcija po kojoj se prošlost rastvara u sadašnjosti, tako da budućnost (identiteta umetnosti) postaje (još jednom) *otvoreno pitanje* umesto da bude specificirana nepromenljivošću prošlosti“.⁴¹⁷ Postmodernizam je, kako neki teoretičari ističu, dramatisacija (hegelovsko-hajdegerovske) predstave o kraju umetnosti (koja se obnavlja sa Gelenovim uvođenjem pojma „postistorija“ početkom šezdesetih godina), a njegovo izvorno samorazumevanje odlikuje opčinjenost vavilonskom zbrkom jezika i citata (koju manifestuje i Rosenblum) u koju uvek upada čak i kada je tretira kao označitelj koji treba da uspostavi nekakav, makar i provizoran, simbolički red.

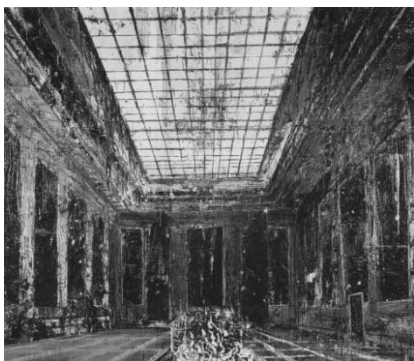
Iako slikarstvo nove predstave nije lišeno humora, ironije i parodije (Kija, Jerg Imendorf, Valter Dan, Rob Birza), ono se u može okvalifikovati kao „pastišersko” u smislu često navođene definicije pastiša Frederika Džejmsona: „Poput parodije, i pastiš je imitacija posebne maske, govor na mrtvom jeziku. Ali on je neutralan postupak takve mimikrije, bez ijednog od onostranih motiva parodije, odsečen od satiričkog impulsa, lišen smeha i ikakvog uverenja da uporedo sa abnormalnim govorom koji ste trenutno pozajmili i dalje egzistira neka zdrava lingvistička normalnost. Pastiš je zato prazna parodija, kip slepih očiju...“⁴¹⁸ Kao tipičan primer komercijalnog postmodernog pastišerstva on uzima holivudske filmove nostalgije (ogledni primer pronalazi u *Telesnoj vrelini* Lorenza Kasdana iz 1981.) koji, obnavljajući zaboravljene žanrove i njihove vizuelne i narativne označujuće sisteme, prenose prošlost „uglančanim kvalitetima predstave“ i stilističkom konotacijama. Zato je za vodećeg američkog teoretičara postmoderne kulture pastiš nešto više od stilske odlike: on je simptom društva koja nije u stanju da osvesti i reprezentuje vlastito vreme i locira vlastito mesto u istoriji. Pastiš je

⁴¹⁶ Isto, str. 167.

⁴¹⁷ Homi Baba, *Smeštanje kulture*, str. 397.

⁴¹⁸ Frederic Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 17.

citat lišen dubinskog smisla, ali svakako nije genuini „izum“ postmoderne pošto ga nalazimo i u klasičnoj umetnosti pod firmom imitacije, a pre svega u muzici (ital. *pasticchio*, pita sačinjena od različitih sastojaka) gde je, počevši od opere osamnaestog veka, označavao slobodno i legitimno prisvajanje tema iz dela drugih kompozitora. Ne slučajno, Donald Kuspit ovu umetnost metaforički naziva „opersko-pozerskim načinom“ zato što prisvajanje „paralizira ono što se prisvaja na taj način što to isto pretvara u



pozu“, poput ose koja paralizira živo biće da bi nahranila mladunče, odnosno jedno umrtvljuje da bi drugom podarila život.⁴¹⁹ Pod „operom“ Kuspit podrazumeva teatralnost u „pozi obilja i prepunosti“, a koja nije ništa drugo do „egzibicionistička laž“ i „osećaj veličanstvenosti sa greškom“ kakve pronalazi u slikarstvu Džulijena Šnabla i Anselma Kifera.⁴²⁰

69. Anselm Kifer, *Unutrašnji prostor*, 1981.

Uostalom, i Oliva transavangardu ne tumači sa bezrezervnim idealizmom apologete, već u njoj prepoznaje elemente defetizma, nihilizma, pa čak i dendizma umetnika kao „mekog subjekta“ lišenog „totalizirajuće oholosti“ i herojskog stava apstraktnih minimalista i konceptualista. Neki kritičari, opet, apostrofiraju Vorhola kao prototip postmodernog umetnika (onoga koji se odriče originalnosti i bezočno poseže za različitim vizuelnim izvorima), ali ne treba zaboraviti da američki pop-umetnik svojim slikama-simulakrumima, transgresirajući Dišana, i dalje postavlja fundamentalno pitanje „aure“ umetničkog dela vizavi sveta maskulture, dok slikarstvo nove predstave tu auru reinstalira pod maskom obnove istorijske memorije iza koje se krije njena erozija u amneziji čistog estetskog užitka. „Pseudo-ekspresionisti“, navodi Tomas Loson u kritici ove umetnosti, žele da prave slike „koje izgledaju sveže“ ali ne suviše otuđujuće, pa stoga „preuzimaju prepoznatljive stilove i ponovo ih upošljavaju, ali u većem formatu, sa sjajnijim bojama i više pice (*pizza*)“.⁴²¹

Gledanje umetnosti prošlosti kroz savremenu umetnost iskustvo je „delegatskog gledanja“ čijim posredstvom takođe vidimo način na koji je umetnik-prisvajac razumeo i

⁴¹⁹ Donald Kuspit, „S operom je gotovo“, str. 527.

⁴²⁰ Isto, str. 526.

⁴²¹ Thomas Lawson, „Last Exit: Painting“, str. 147.

interpretirao model iz aktuelne mu perspektive, poput Pikasa koji je u varijacijama po starim majstorima želeo da model nadmaši svojom vizijom i stilom, ali da ga istovremeno i afirmiše kao nesporni autoritet. Toga u slikarstvu nove predstave nema, vidljivo je odsustvo želje da se odnos sa prošlošću produbi, da se donese neki obavezujući ili možda kritički sud, da se gledaocu predoči zašto je umetnik posegnuo za Pikasom ili Kirchnerom a ne za Kandinskim ili Magritom. Ovde se ne radi o rekonstrukciji ili revitalizaciji prošlosti već o rasipanju koje nam se u krajnjem rezultatu, zapaža Rastko Močnik, ispostavlja kao „*manqué*“ (nedostatak) ili promašaj, ono što nije „uspelo u nekom stilu“, što je samo „izlika“ za nemanje stila, odsustvo originalnosti, vizije, samoutemeljnosti.⁴²² Ali, navodi dalje Močnik, upravo u ovom „promašaju“ dolazi do sporazumevanja kreativnog subjekta i posmatrača jer se oba u njega upisuju tako što ga „previđaju“ da bi umetničko delo doživeli kao totalno, estetsko zadovoljavajuće i tako dalje.⁴²³ Ako se prisetimo poznate izreke Pola Valerija da vrednost umetničkog dela ne počiva na njegovoj „novini“ već „drevnosti“ („u novom je najbolje ono što odgovara jednoj davnoj želji“, kaže francuski pesnik), onda se ta „drevnost“ ovde iskazuje i kao mimikrija (umetnik) i kao pogrešno prepoznavanje (posmatrač). „Muzej kao hram, umjetnik kao prorok, djelo kao religiozni ili kulturni objekt, umjetnost opet nosi oreolu“, reči su kojima je nemački teoretičar Andreas Hijsen opisao „zamagljivačku funkciju programa postmoderne“ ili „beg u puki privid“ kroz koji se želja za obnovom maštovitosti meša sa preduzetničkim kulturnim mentalitetom.⁴²⁴

Eklekticism i njegovo drugo

„Kada govorim o mom radu, obično govorim o nečemu što ima veze sa promiskuitetom; promiskuitetom predstava i stilističkih izvora, u kome čovek stvarno obitava ili ne, koristi nešto ili ne. Mogli bismo reći da on može da upotrebi bilo šta, prisvajajući ga ili inkorporirajući ga u shemu slike. Shema slike, opet, određuje šta će se koristiti, šta će se stavljati preko čega i kako će se kombinovati ukazujući tako na trajno značenje samog mehanizma slikanja. Jednostavno rečeno, to je estetičko poimanje da je

⁴²² Rastko Močnik, *Alterakcije. Alternativni govori i ekstravagantni članci*, str. 121.

⁴²³ Isto.

⁴²⁴ Cit. pr. Burghardt Schmidt, *Postmoderna-strategije zaborava*, str. 32.

sav materijal u igri.“⁴²⁵ Ovim rečima američki slikar Dejvid Sejl objasnio je proceduru nastanka svojih slika koje kombinuju fragmente poreklom iz različitih (umetničkih i pop-kulturnih) ikonografskih izvora i istovremeno donose adaptaciju avangardne montaže



70. Dejvid Sejl, *Rudar*, 1982.

tehničkih slika u slikarsku montažu prizora. Sejl svakako nije prvi umetnik koji se koristio slikarskom montažom (efektom podeljenog platna koje nalikuje fotomontaži) – nalazimo je često primenjivanom u pop-artu (R. Lihtenštajn, Dž. Rozenkvist, R. Kitaj) – ali njegova izjava je vredna pažnje zato što je indikativna za eklektički postmodernizam pod kojim se

podrazumevaju umetničke prakse koje odlikuje nekonzistentno kombinovanje (grč. *eklektikos*, izabrati) raznorodnih jezičkih i stilskih kôdova u jednom umetničkom delu i gde je eksplicitno citiranje uzdignuto do vrhovnog konstruktivnog principa. Eklektički postmodernizam se može opisati kao oblik multicitatnog prisvajanja lišenog ideoloških motiva povratka jednoj estetskoj paradigmi (kao što je to slučaj sa neoklasicizmom ili neogotikom), odnosno kao „mozaik“ citata ili „zbrka“ stilova izvađenih iz depoa istorije i složenih u celinu koja ih lišava intrisičnih prototekstualnih značenja. Stoga je potrebno napraviti razliku između eklekticizma kao tipično postmoderne kombinatorne logike koja se zasniva na pikturalnoj aplikaciji avangardne montažne aproprijacije, i sinkretizma kao istorijski verifikovanog oblika klasične aproprijacije koji ne poznaje „konflikte“ između prisvojenih elemenata već ih pomiruje u konzistentnoj celini, poput braće Karači koji su kombinovanjem Mikelandelove linije, Ticijanove boje, Koređovog kjaroskura i Rafaelove simetrije razvili distinktivan (imitatorski) stil. Sejlov „promiskuitet predstava i stilističkih izvora“ ilustrativan je primer eklektičke nekonzistentnosti pošto njegova tipična slika može sadržati figuru iz slike nekog starog majstora, pornografski motiv, lik iz stripa i apstraktni obrazac, ali sve to uz upotrebu različitih slikarskih stilova i bez uspostavljanja međusobne logične veze, što rezultira „misterioznom kontradiktornošću kvotacija“ (M. Tafuri) i odsustvom značenjske hijerarhije.

⁴²⁵ David Salle, „Način na koji delo koristi prošlost nije nostalgičan“, str. 138.

Mario Perniola je u postmodernom eklektizmu prepoznao simptom vremena koje „sažima sva vremena u jedno jedino vreme koje sadrži sve forme i mešavinu svih formi, od kojih ni jedna ne preovladava u ime istorijske nužnosti ili u skladu sa logikom sezonskih promena“.⁴²⁶ Po italijanskom estetičaru, potpuno jednaka vrednost i zamenljivost izbora svedoči o „dovršenju vremena“ i „zbrci između prošlosti i sadašnjosti“, o pretvaranju istorijskih stilova u kôdove čije slobodno kombinovanje sa pop-kulturnom ikonografijom rezultira parazitskom ekonomijom umetnosti gde se referencijalni repertoar transformiše u mahinalni inventar, a aktuelnost u „slučajno zbivanje“.⁴²⁷ Ono što Perniola želi da kaže jeste to da postmoderni eklektizam živi u nekoj vrsti metaistorijske apsolutnosti množine vremena u kojoj dijahronijska perspektiva modernizma ustupa mesto sinhronijskoj perspektivi podeljene slike-ekrana za koji paradigmatički model teoretičari postmodernizma pronalaze u kolažnoj estetici MTV video-spota. Prostorno komprimovanje vremena odlika je i sorealizma koji je, prema ruskom filozofu Mihailu Epštajnu, eklektičkim spojem elemenata klasicizma, romantizma, realizma i avangardizma, „pripremio tlo“ za nadstilsku estetiku postmodernizma, s tom razlikom što je deklarativno bio „ozbiljan, patetičan i profetičan“.⁴²⁸ Epštajn navodi kako su teoretičari sorealizma isticali da se jedinstvo sorealizma kao umetničkog metoda postiže kroz raznovrsnost stilova, odnosno „jedinstvom i sukobom suprotnosti“ kao dijalektičkim principom pomoću kojeg se otvara mogućnost korišćenja bilo koje umetničke forme u službi komunističke političke prakse.⁴²⁹ Ali dok je sorealističko „sažimanje vremena u jedno jedino vreme“ (novog sovjetskog društva), stajalo u službi proizvodnje koherentnog i ideološki definisanog svetonazora, eklektički postmodernizam je nedogmatičan, besprincipijelan i simptomatičan za kulturnu logiku disutopijskog povesnog trenutka liotarovskog „kraja velikih narativa“ i smeštanja subjekta unutar višedimenzionalnih skupova radikalno diskontinuiranih stvarnosti. Čak ni ajnštajnovska relativnost i višestruki subjektivni svetovi modernista nisu, zapaža Frederik Džejmson, kadri dati bilo kakvu figuraciju tom procesu koji rezultira „fragmentarnim i šizofreničnim decentriranjem i disperizijom

⁴²⁶ Mario Perniola, „Vreme i ponovo vreme“, str. 25

⁴²⁷ Isto.

⁴²⁸ Mihail Epštajn, *Postmodernizam*, str. 49.

⁴²⁹ Isto.

subjekta”.⁴³⁰ Šizofrenija je, znamo, rezultat neuspešnog ulaska u simbolički poredak i kao prekid u jeziku ona rezultira slomom temporalnosti, pa tako za nju ne postoji ni prošlost ni budućnost, niti kontinuitet u vremenu, već samo stalna i fragmentirana sadašnjost. Diskurs smrti i decentralizacije subjekta višestruko je raspravljan u poststrukturalističkoj i postmodernoj teoriji i on nije tema ove studije, ali umetnička i kulturna praksa ukazuje na to da slika reflektuje, hrani i podstiče njegovu disperziju, gubljenje stabilne tačke gledišta i vrednosnih orijentira: podeljeni ekran nije samo forma „nesinhrona mešavine različitih vremena“ (H. Foster) već i metafora mentalne sposobnosti percepcije – postmoderne kulture zapovanja daljinskim upravljačem. Postmoderni eklekticism, duhovito je primetio jedan američki kritičar, operiše „lošom higijenom vida” gde je moć gledanja izvor svih ideja, kao podražaja, kao spektakla, kao obilja, kao množine citata.

Drugi signifikantan primer postmodernog eklekticizma možemo naći u arhitekturi (Čarls Mur, Džejms Stirling, Hans Holajn), kojoj je, shodno njenim apologetama, radikalni eklekticism ili komprimovani stilski pluralizam programski imanentan i



71. Čarls Mur, Pjaca Italija, Nju Orleans, 1976-1979.

izveden na nivo paradigme, što se tumači otvaranjem arhitekture slikovitosti, fikcionalnosti, polimorfiji i različitim kulturama ukusa, a u opoziciji prema ikonoklastičkom i bezličnom funkcionalizmu internacionalnog stila. Teoretičar arhitekture Čarls Dženks tim povodom navodi kako je iz citatološkog pluralizma proizašla jedna nova osećajnost koja „smatra potpuno jednostavnu harmoniju lažnom ili nezanimljivom“, suprotstavlja joj se jukstapozicijom stilova i tradicija, i rezultira ostvarivanjem „disharmoničnog sklada“ ili vizuelnog obilja kao novog estetičkog principa.⁴³¹ Drugi istaknuti promoter postmoderne arhitekture, Paolo Portogezzi, je na Prvom bijenalu arhitekture u Veneciji (1980) postavio izložbu sačinjenu od dvadeset fasada (u razmeri 1:1, napravljenih od stiropora, šperploča, drveta, platna i plastike) koje je projektovale isto toliko arhitekata iz osam zemalja i koje su,

⁴³⁰ Frederic Jameson, „Spoznajna kartografija“, str. 22.

⁴³¹ Vidi Charles Jencks, „Vrednosti postmodernizma“, str. 181-185.

kumulativnim dejstvom klasičnih i baroknih citata (portala, kolonada, arhitrava, kupola i sl.), trebale da demonstriraju trend eklektičkog otvaranja („koalicije duge“, poetično će se izraziti Dženks) arhitekture njenoj povesnoj baštini. Portogezi je svoju izložbu pompezo naslovio „Prisustvo prošlosti“, ali ono što je ovim spektakularnim simulakrumom arhitekture demonstrirao jeste „labava mreža jezičkih igara“ (Ž. F. Liotar) koja igra na kartu rehumanizacije i pikturalizacije arhitekture ali, kao i u slikarstvu, rezultira pastišerstvom koje citat svodi na ornament lišen organskog spoja sa svojim istorijskim izvorijem. Ako se prisetimo devetnaestovekovnog istoricizma koji je doneo rekuperaciju značajnih istorijskih stilova, onda vidimo da oni nisu birani samo zbog mode ili vizuelne atraktivnosti već i simboličke prikladnosti: rimski za pravosuđe, gotički za obrazovanje, grčki za državnu upravu, venecijanski za trgovinu, orijentalni za razonodu, hanzeatski za stambene objekte.⁴³² Nasuprot tome, u postmodernoj arhitekturi citatologiju istorijskih stilova nije moguće simbolički asociirati jer oni tu služe da nas „obmanu aurom umetnosti i lažne slave prošlosti“ (R. Močnik), tako što rikošetiraju od (tipičnog) fragmenta do fragmenta, nalik igri sastavljanja građevine od elemenata lego-kockica. Kako bi opisao ovaj neobuzdani postmoderni konzumerizam koji istoriju svodi na robnu kuću redimejdstilova, Nikolas Burio se poziva na Floberovog *Buvara i Pekišea* i kaže: „Mi smo blizu jednakosti svega, dobrog i lošeg, lepog i ružnog, beznačajnog i distinktivnog“.⁴³³

Da eklekticizam može postati formativnim načelom izgradnje autentične umetničke ideologije koja se pozicionira u opoziciji prema dominantnom trendu, i da specijalizacija vremena može postati oruđem kritičke revalorizacije prošlosti umetnosti, pokazuje primer slovenačke slikarske skupine Irwin, vizuelnog odseka umetničkog kolektiva NSK (Neue Slowenische Kunst). Takav pristup očituje se već u njihovom ranom ciklusu slika *Was Ist Kunst?* (započet je 1985. i broji nekoliko stotina radova) koji u formi slikarskog kolažapalimpsesta donosi kombinovanje motiva preuzetih iz slovenačke umetnosti 19. i 20. veka, istorijskih avangardi (suprematizam, futurizam), umetnosti totalitarnih režima (nacistička umetnost, socrealizam) i simbola (jelen, orao, sejač) preuzetih iz ikonografije grupe Laibach, muzičkog ogranka NSK kolektiva. Programski ili „emfatični“ eklekticizam Irwina formulisan je „retro-principom“ pod kojim grupa označava „radni

⁴³² Vidi J. M. Richards i Hugh Casson, „Devetnaesto stoljeće“, str. 216.

⁴³³ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, str. 85.

metod“ analize i rekonstrukcije istorijskog iskustva slovenačke umetnosti kao eklektičke mešavine spoljnih uticaja i odnosi se na paradoks kretanja „napred u budućnost kroz uspostavljanje odnosa prema prošlosti“. Kako navodi Inke Arns, ponavljanjem slika i znakova uz prvobitno značenje simultano se „evociraju sva značenja i konotacije



72. Irwin, *Maljevič između dva rata*, ciklus *Was ist Kunst?*, 1984-1986.

pohranjene u taj znak“ i proizvodi „akumulacija konotacija“ kojom se u retrospektivi uspostavlja njihov međusobni dijalog.⁴³⁴ Irwinova strategija prisvajanja uslovljava dvostruko čitanje svakog citiranog fragmenta u odnosu na istorijski tekst iz koga je izvađen i u odnosu na celinu u kojoj je inkorporiran, što je u semantičkom smislu slično dvostrukom kodiranju koje nalazimo u kubističkom kolažu i dadaističkoj fotomontaži. Kolektiv je u više navrata istakao da se njihov umetnički interes ne iscrpljuje u formalnoj proceduri prisvajanja („umetnost je uvek interpretacija umetnosti i stoga proces koji nikada nije doveden do kraja“ i „svaki slikar može služiti drugom – retro-princip – i svaka slika može se kopirati i preraditi“), već da počiva na sadržaju ili „diktatu motiva“ koji uslovljava način čitanja slike kao metaekspresivnog okvira reinterpetacije dijalektičkog odnosa estetske forme i ideološkog sadržaja. Marina Gržinić podvlači da u ciklusu *Was ist Kunst?* sadržaj dominira nad formom i rezultira estetikom koja je „rezultat fuzije različitih nivoa, prekinutih denotativnih linija, izbrisanih granica i erozije, što je demonstrirano u smanjenju odstojanja između vremenskih i prostornih nivoa“.⁴³⁵ U ovom komprimovanju istorije umetnosti, repeticija se istovremeno iskazuje kao sinhronijska i dijahronijska, horizontalno-kolažna i vertikalno-palimpsestna, konstruktivna i dekonstruktivna, denotativna i konotativna, itd. Integralni element slika iz ovog ciklusa jeste masivan ram koji podjednako nosi funkciju „parergona“ (Ž. Derida) ili konstitutivnog dodatka koji sliku faktički deklarise kao okvir reprezentacije istorije umetnosti, dok istovremeno, kao

⁴³⁴ Inke Arns, „Irwin Navigator: Retroprincip 1983-2003“, str. 9-10.

⁴³⁵ Marina Gržinić, *Avangarda i politika. Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, str. 214.

jedini „originalan“ ili stvoreni element slike (estetski amblem grupe), uspostavlja mesto subjektivne tačke gledišta.

Irwinova „montaža ponavljanja“ (Gržinić) tehnički sledi logiku eklektičkog postmodernizma ali ne deli njegov senzibilitet jer, kako kolektiv ističe, „u doba potpune raspuštenosti, potenciranja vlastite mitologije i primarne ekspresije, grupa istupa sa voljom za uspostavljanje reda, sa grupnim radom i promišljenim pristupom slici“.⁴³⁶



73. Irwin, *Vade Retro*, ciklus *Was ist Kunst?*, 1988.

Budući sistematičan i programatičan, organski eklekticism Irwina sliku konstituiše kao kompleksno misaono polje u kojem se, putem strateških epistemoloških konekcija, proizvodi ono što je Linda Hačion nazvala „imaginativnom rekonstrukcijom“ ili „intelektualnim sistematizovanjem“ da bi opisala one poetike koje preispituju probleme vezane za to „kako možemo nešto znati o prošlosti i dospeti do saznanja o njoj“.⁴³⁷ U tom smislu, *Was Ist Kunst?* (naziv je preuzet

iz naziva istoimenog performansa Raše Todosijevića), kao i manje-više celokupan opus grupe, pripada

postmodernom žanru istoriografske metafikcije koji kritički tekstualizuje prošlost tako što ništi pretpostavljene razlike između diskursa istorije i diskursa fikcije, što privatno iskustvo uzdiše do javne svesti, a prošlost pretvara u objekat plodotvornog znanja o sadašnjosti. Za razliku od pomodnog pretvaranja istorijskih stilova u *objets trouvés*, Irwin citiranje utemeljuje na unutrašnjem razlogu sinteze povesnog iskustva, odnosno na uspostavljanju dijalektičkog odnosa između istorijski izrečenog i neizrečenog, mita i traume, nacionalnog i internacionalnog, itd. Moglo bi se reći da je ova umetnost konceptualno bliža profetskom sorealističkom nego ekstatičnom postmodernističkom eklekticismu jer se samodeklariše kao (pseudo)totalitarni i metastilistički sistem reprezentacije prošlosti i počiva na sličnoj, organskoj dijalektici odnosa estetske forme i ideološkog sadržaja. Za razliku od slikarstva nove predstave (uključujući i ono jugoslovensko) Irwin delima istorije umetnosti pristupa kao istorijskim tekstovima koji

⁴³⁶ Irwin, „Organski eklektičari“, str. 16.

⁴³⁷ Linda Hačion, *Poetike postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, str. 162.

oslobađaju daleko više značenja od onih estetskih i postavlja se u poziciju skriptora i intepretatora tekstova povesti. Njihova je umetnost eksplicitno intertekstualna zato što naglašava značaj prethodnih tekstova za nastanak vlastitog koji, kako smo videli, nije prost mozaik ili zbir citata, već interpretant ili znak koji uspostavlja vezu između predpostojćih tekstova i omogućava njihovo dekodiranje u novom ideološkom ključu. Ovde je u pitanju sofisticirani i strategijski aproprijacionizam poststrukturalističke provenijencije koji razbija mit o „čistoti“ i „autentičnosti“ nacionalne kulturne i umetničke povesti i polazi od pretpostavke da su njene kontradikcije i polivalencije preduslov zasnivanja vlastite stvaralačke pozicije kao subjekta koji kritički misli istoriju umetnosti i od nje čini sadržaj svog rada.

U isto vreme kada Irwin afirmiše retroprincip, zagrebački konceptualni umetnik Mladen Stilinović započinje seriju instalacija pod nazivom *Eksploatacija mrtvih* (1984 – 1989) koji čine kopije, varijacije i citati suprematizma, konstruktivizma, socijalističkog realizma i apstrakcije pedesetih kombinovanih sa fotokolažima političkih skupova, radnih akcija, sletova i groblja, oslikanim predmetima (odela, hleb, kravate, kolači) i tablama sa



74. Mladen Stilinović, *Eksploatacija mrtvih*, 1984.

tekstovima umetnika („Eksploatacija mrtvih“, „Mrtvi optimizam“ itd.). Preuzimajući na sebe ulogu eksploatatora koji iskorišćava znakove koji su mrtvi (više ne prenose značenja) ili već jesu znakovi smrti (doslovni ili imputirani), Stilinović, navodi zagrebačka kustoskinja Branka Stipančić, „demonstrira eksploataciju“ koja je tako česta u ideologiji, religiji i umetnosti i otvara raspravu o „jeziku

(umjetnosti i ideologije), o moći, jednu priču koja se rastvorila u ne-redu, u nizu proturječnih priča o smrti“.⁴³⁸ Za razliku od Irwina koji rekonstruiše, Stilinović fragmentarno inventariše povest umetnosti i obelodanjuje njene kontradikcije u dijalektičkom sučeljavanju prošlog i sadašnjeg sociopolitičkog konteksta. Kako zapaža Želimir Košćević, potaknut sumnjom u „logičnost povesti“ Stilinović fokusira „njene izvesne tačke, ispitujući pri tom njihovu postojanost, valjanost, kakvoću, relevanciju,

⁴³⁸ Branka Stipančić, „Mladen Stilinović. Eksploatacija mrtvih 1984-1988“, str. 32.

čvrstoću u odnosu na subjektivni i objektivni prezent binoma prostor/vrijeme“.⁴³⁹ Njegov pristup je ironijski ne samo u odnosu na društvo, već i na samu umetnost i vlastitu poziciju umetnika koji, praveći umetnička dela, ponavlja društvenu praksu manipulacije znakovima prošlosti koji, postavljeni u novi semantički okvir, otkrivaju svoju prazninu i distancu od istorijskog okvira. Stoga upotreba termina eksploatacija namesto aproprijacija ovde ukazuje na „neiskreni“ i „brutalni“ način upotrebe aproprijacije u postmodernoj eklektičkoj kulturi, što je Stilinović prokomentarisao sledećom izjavom: „Ja ništa ne izmišljam nego jednostavno preslikavam takvu praksu“. *Eksploatacija mrtvih* je, dakle, projekat prisvajanja koji kritički govori o aktuelnim politikama prisvajanja i arbitrarnosti postmodenističke citatologije kao proizvodnje praznih znakova, ali, istovremeno, nudi kontramodel nove značenjske artikulacije povesnih činjenica i njihovog političkog dejstva na sadašnjost.

Sa soc-artom (Komar i Melamid, Erik Bulatov, Ilja Kabakov, Leonid Kosolapov i dr.) stvar je posve drugačija jer se tu radi o ironijsko-karnevalskoj i denaturalizatorskoj dekonstrukciji prikazivačkih kôdova soerealizma i njegovog utopijskog leksikona staljinskih mitova, stereotipova, parola i simbola. Za razliku od Irwina i Stilinovića koji citiraju iz više povesnih izvora ili više tekstova umetnosti i kulture, soc-art primarno referiše (direktnim citatom, ponavljanjem tipičnih motiva, stilskom imitacijom) na jedan



75. Komar i Melamid, *Poreklo socijalističkog realizma*, 1982-1983.

tekst ili kodifikovanu vizuelnu manifestaciju staljinske ideologije, što znači da, posve bahtinovski, proizvodi lingvistički uslov suprotstavljanja dva diskursa ili dva sveta koji ulaze u međusobni dijalog u okviru jednog zajedničkog kôda. Boris Grojs navodi kako Komar i Melamid „dozvoljavaju znacima različitih semiotičkih sistema da komutiraju, da se kombinuju i jukstapoziraju, čime okoštalu staljinističku mitologiju „stavljaju u pokret“ zato što je dovode u srodnički odnos sa drugim „socijalnim, umetničkim i seksualnim mitovima“ i time otkrivaju njen eklekticizam koji je sama od sebe skrivala.⁴⁴⁰ Muze koje na

⁴³⁹ Želimir Košćević, „Mladen Stilinović“, str. 30.

⁴⁴⁰ Boris Grojs, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Dictatorship and Beyond*, str. 92.

njihovim slikama pohode Staljina dolaze iz jednog drugog (antičkog) sveta čiji je svetonazor bio zasnovan na mitu, ali ovde alegorijski ukazuju na prenos strukture mita iz paganske religije u moderni kult diktatora, na latentnu ali stimulisanu „erotizaciju“ odnosa vođa-podanici u totalitarizmu, na kontrast između antičkog kanona lepote i njegove artificijelne i nezgrapne aplikacije u socrealizmu. S druge strane, Erik Bulatov, smatrajući „nevaljale jukstapozicije“ moskovskog slikarskog tandema „smešnim dvojnicima“ sovjetskih mitova, radije igra na kartu pokazivanja dvosmislenosti ideološke sredine tako što doslovnim ponavljanjem njenih stereotipova i opštih mesta (npr. portreti Brežnjeva, citiranje parola u iluzionističkom slikanom prostoru) pokušava da razdvoji dva sloja „ideološkog jezika“ (L. Altise) – onoga koji upućuje na normalizaciju i onoga koji upućuje na prekoračenje. Dok je socrealizam, posežući za raznovrsnim istorijskim stilovima, stvorio eklektički stilski prostor kojim je dominirao kôd akademskog realizma, soc-art je eksplicitnije eklektičan u onoj meri u kojoj socrealističkoj ikonografiji pridodaje citate zapadne pop-kulture (reklame, pop-zvezde) i ruske avangarde („Mi smo deca socrealizma i unuci avangarde“, kažu Komar i Melamid), ali ono što ovu umetnost – u ranoj fazi, pre nego što će ući u manirizam i postati plenom zapadnog umetničkog tržišta u doba perestrojke – ne čini pastišerskom jeste precizna ikonografska motivisanost citata koji sa može nazvati iluminativnim. Dok se citat u zapadnom postmodernizmu može odrediti bilo aluzivnim bilo ilustrativnim, onaj u soc-artu, kao i kod Irwina i Stilinovića, može se nazvati iluminativnim zato što tu, kako zapaža Dubravka Oraić Tolić, „stari kulturni smislovi postaju novi ili se opovrgavaju“, pa vlastiti tekst želi postati ravnopravan s onim prethodnim ili „sam zauzeti primaran položaj što su ga imali citatni uzori“.⁴⁴¹

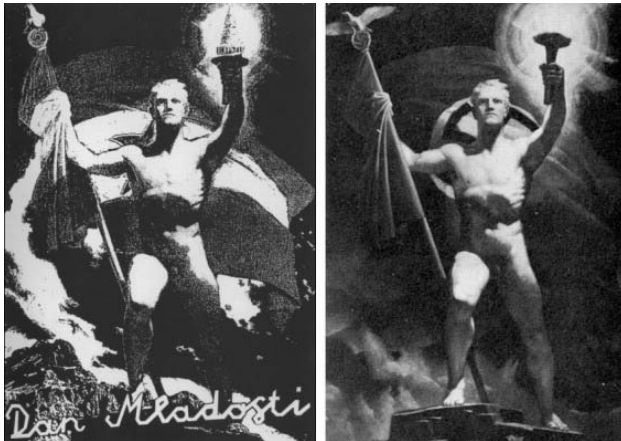
Neki teoretičari postmodernizma nastojali su da komparativno postavljaju parametre distinkcije zapadnog i istočnog (postsocijalističkog) postmodernizma koristeći čitav set istorijskih, socijalnih, političkih, ekonomskih, kulturnih i drugih argumenata. Možda je suštinu istočnoevropskog postmodernizma najbolje sumirao Boris Grojs kada je napisao kako je kulturna situacija Istočne Evrope početkom osamdesetih bila određena korišćenjem definisanih elemenata internacionalnog umetničkog jezika u okviru drugačijih strategija i konteksta, u drugačijim kombinacijama, sa drugačijim namerama, i

⁴⁴¹ *Teorija citatnosti*, str. 45-46.

za ilustriranje ideologija različitih od onih koje su ukorenjene na Zapadu.⁴⁴² Ako ovu kompleksnu temu svedemo na domen jugoslovenskog i sovjetskog eklektičkog aproprijacionizma, onda ćemo videti da ga odlikuje postutopijska svest o okončanju jednog utopijskog narativa, ali svest koja umetnički subjekt ne rasterećuje od bremena istorije kao onaj (uslovno rečeno) zapadni, već ga, naprotiv, obavezuje na idiosinkratičnu političku i umetničku refleksiju istorije i, što je takođe važno istaći u ovom kontekstu, problematizaciju same aktivnosti prisvajanja kao intertekstualne i interpikturalne prakse ponovnog čitanja/pisanja.

Plakatna afera

Nedugo nakon što je Novi kolektivizam, dizajnerski ogranak Neue Slowenische Kunst-a, odneo pobjedu na svejugoslovenskom konkursu za vizuelno oblikovanje plakata za Dan mladosti (1987), u sarajevskom dnevniku *Oslobođenje* osoba potpisana kao „inženjer Grujić“ (smatra se da je tekst došao iz kuhinje tajne službe) objavila je članak u kojem je obelodanila da je izabrano rešenje „reprodukcija“ propagadne slike *Treći Rajh-*



76. Novi kolektivizam, *Dan mladosti*, 1986/Rihard Klajn, *Treći Rajh-alegorija herojstva*, 1936.

alegorija herojstva (1936) nemačkog naci-umetnika Riharda Klajna. Grujićevo otkriće se pokazalo tačnim: na plakatu je predstavljena figura impozantnog atleta okruženog simbolima socijalističke Jugoslavije (golubom mira i trobojkom sa petokrakom) koji su umetnuti umesto onih Klajnovih (nemački orao i nacistička zastava sa svastikom), što je

postupak koji je član grupe Roman Uranjek nazvao „nečistim citatom“. Ono što je federalna komisija ocenila kao rešenje koje „izražava najviše ideale jugoslovenske države“ preko noći postalo je metom osude političara, partijskih birokrata i novinara koji su u plakatu videli „širenje fašističke propagande“ i tražili podizanje optužnice protiv

⁴⁴² Boris Grojs, „Grupa Irwin: totalitarnije od totalitarizma“, str. 23.

umetnika (koji su bili podvrgnuti policijskom ispitivanju), do čega ipak nije došlo zahvaljujući stavu slovenačkog tužilaštva da je „studio Novi kolektivizam primenio legitimnu retrogardnu umetničku metodu koja je podložna različitim tumačenjima”.⁴⁴³ Poster je intervencijom viših (političkih) instanci odbijen, a afera koja je izbila bila je obeležena burnim raspravama koje su nekoliko meseci potresale jugoslovensku javnost i koje su se ticale kako njegovih umetničkih (plagijat ili legitimna apropijacija) tako i političkih implikacija (uvreda kulta ličnosti J. B. Tita ili legitimna kritika okoštalog rituala). „Politički poster mora biti kao udarac u otvorenu ranu“, napisao je Novi kolektivizam u proglasu iz 1987., očigledno aludirajući na to da je njihov postupak provocirao imaginarijum ideologije na vlasti tako što je njenu skrivenu libidinalnu potku učinio vidljivom na mestu gde je ona to ponajmanje očekivala. Valja naglasiti da afera izbija u vreme rastućeg trenda demontaže titoističke ideologije (praćenog otporom tvrde partijske linje) što je, između ostalog, rezultiralo i time što je naredne godine „tiho” ukinuta Štafeta mladosti, a one sledeće i slet na Stadionu JNA.

Novi kolektivizam je delovao u okviru NSK kolektiva čiji je retro-program već postavio smernice apropijacije komunističkih i nacističkih simbola i stoga je ono što su drugi ogranci grupe prethodno činili u odgovarajućim umetničkim disciplinama (neki članovi Novog kolektivizma bili su i članovi Irwina), izmestio u područje funkcionalnog dizajna. Nekoliko godina pre skandala sa plakatom muzička grupa Laibach u ikonografiji svojih nastupa i grafičkim radovima (u kojima prepoznamo elemente estetike pank-grafike) upošljavala je simbole totalitarizma (pseudomilitarističke uniforme, automatizovani pokreti, svastika, orao i sl.) zbog čega se našla na crnoj listi političkih provokatora što je rezultiralo orkestriranim kampanjama i zabranama koncerata u nekim delovima Jugoslavije. Strategiju Laibacha najpreciznije je objasnio Slavoj Žižek kada je napisao kako se tu radi o opsesivnoj subverziji totalitarnog rituala u samoj formi njegovog izvođenja: „Oni frustriraju sistem (vladajuću ideologiju) tačno onoliko koliko se ne radi o ironičnoj imitaciji, već o prekomernoj identifikaciji sa njim – izvodeći na svetlo dana opsceni superego s donje strane sistema, prekomerna identifikacija suspenduje njegovu efikasnost”.⁴⁴⁴ Izjava Laibacha kako je svaka umetnost podložna

⁴⁴³ O aferi više u Lilijana Stepančić, „The Poster Scandal: New Collectivism and the 1987 Youth Day“, str. 44.

⁴⁴⁴ Slavoj Žižek, „Why are Laibach and NSK not Fascists?“, str. 287.

političkoj manipulaciji osim one koja govori jezikom te iste manipulacije sa plaktnom aferom dobija posve drugačije konotacije jer ovde umetnost manipuliše politiku i to ne samo zato što govori njenim jezikom već i zato što se, sticajem okolnosti, smešta unutar polja oficijelne političke propagande, a ne u polju vizuelne umetnosti i muzike, kao što je slučaj sa Laibachom. Drugo, plakat za Dan mladosti dovodi u eksplicitnu vezu komunistički sa nacističkim ritualom (slet Titove omladine i sletovi *Hitlerjugenda*) ukazujući na skrivene afinitete istorijskih formacija totalitarne svesti i vizuelnih matrica kolektivne indoktrinacije. Tim povodom, Marina Gržnić zapaža kako najciničniji momenat u svemu ovome nije bila inverzija simbola, već „potpuna identifikacija saveznog žirija sa vizuelnom ideologijom postera“ koja je potvrdila da je mehanizam moći operativan samo dok ostaje prikriven.⁴⁴⁵ Navodno, plakat se odmah dopao vojnom vrhu osim generalu Blagoju Adžiću koji je izneo primedbu da boje nisu dovoljno žive i vesele (što valjda odgovara pretpostavci da vizuelna forma treba da konvenira mladalačkom temperamentu), ali ga je i on podržao kada mu je predloženo da su boje metalne „zato što je drug Tito bio metalac“. Posebno je zanimljivo to što je plakat obnovio odavno napuštenu vizuelnu estetiku socrealizma, što je Lilijanu Stepančić navelo na sledeće tumačenje vizuelne poruke plakata: „Ako proslava treba da ostane ista kakva je bila u vreme tvrdolinijaškog komunizma, i ako nam nije dopušteno da je promenimo, onda ona takođe treba da nosi sliku tog vremena“.⁴⁴⁶ Shodno tome, oni koji su u plakatu prepoznali zadovoljavajuće rešenje manifestovali su prikrivenu želju za restauracijom totalitarnog sistema vrednosti koji je i sam Tito odbacio, počevši od raskida sa Staljinom 1948. godine.

Afera takođe nameće poredbe sa nekim ranijim primerima aproprijacijske provokacije kulta Titove ličnosti i komunističke ideologije u vizuelnim umetnostima, poput „političkog ciklusa“ Dušana Otaševića iz druge polovine šezdesetih koji čine slike kao što su *Mao-ce pliva u komunizam* (1966), *K komunizmu lenjinskim kursom* (1967) i *Druže Tito ljubičice bela, tebe voli omladina cela* (1969). Otaševićeve slike tretiraju komunističke ikone, navodi Branislav Dimitrijević, „konstativno“ i otvaraju mogućnost učitavanja bilo ironijskog bilo afirmativnog smisla, shodno komunističkoj ili

⁴⁴⁵ Marina Gržnić, *Avangarda i politika. Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, str. 211.

⁴⁴⁶ Isto, str. 46.

antikomunističkoj tački gledišta, pa su, zahvaljujući izostanku jasnih indikatora kritičkog stava, reakcije zvaničnika izostale.⁴⁴⁷ Posve drugačiji primer nudi *Svečana slika* (1974) Miće Popovića – groteska naslikana po zajedničkoj fotografiji Tita i Jovanke Broz sa članovima holandske kraljevske porodice objavljenoj u novinama – koja je tipična za konzervativni „disidentski“ diskurs utemeljen na otvorenom parodiranju i sknavljenju kulta ličnosti, što je uzorovalo zabranu otvaranja Popovićeve izložbe u Kulturnom



77. Dušan Otašević, *Druže Tito ljubičice bela, tebe voli omladina cela*, 1969.

centru Beograda na kojoj je slika (iste godine kada je nastala) trebala da bude izložena. Za razliku od Otaševićeve meke „reaktivne ambivalencije“ (Dimitrijević) i Popovićeve opore političke groteske, konceptualna umetnica Sanja Iveković se u radu *Ljudi na prozorima* (Novi Zagreb) iz 1979. koristi drugačijom procedurom: na novinskoj

fotografiji koja pokazuje Tita i Jovanku Broz kako se okruženi špalikom razdraganih građana voze kroz Zagreb ona crvenom, plavom i žutom bojom markira osobe koje prizor posmatraju iza prozora zgrade locirane u drugom planu prizora (prema instrukcijama bezbedonosnih službi građanima je bilo zabranjeno da stoje na prozorima i balkonima). Zagrebačka umetnica se u ovom fotoretušu bavi problematizovanjem pitanja ljudskih sloboda u autoritarnom sistemu, to jest otkrivanjem onoga što se odigrava u pozadi insceniranog spektakla obožavanja vođe, a što upućuje na rad represivnog aparata koji ga okružuje.

Novi kolektivizam, pak, radi nešto posve drugo u odnosu na ove retke primere direktne umetničke kritike kulta Titove ličnosti jer proizvodi paradoksnu sliku koja je istovremeno afirmativna slika kakvu nosioci ideologije na vlasti priželjkuju, ali i kritika te afirmativne slike. Kao što dobro znamo, vizuelnu ideologiju svakog političkog plakata određuju konkretni simboli, pa njihova zamena nekim drugim simbolima menja ideološku poruku, ali ovde se ne radi o otvorenim propagandnim aproprijacijama zaraćenih strana ili političkih partija kakve poznajemo kroz modernu istoriju propagande, već o nečemu što bi se kolokvijalnim jezikom moglo nazvati „podmetačinom“. Drugim

⁴⁴⁷ Branislav Dimitrijević, „DIY-pop: umetnička radinost Dušana Otaševića“, str. 21-22.

rečima, Novi kolektivizam postavio je „tempiranu bombu“ u sistem oficijelne vizuelne propagande za koju su članovi grupe, sudeći prema izjavama u javnosti, pretpostavljali da će kad-tad eksplodirati i proizvesti svoj subverzivni efekat. Ono što ovaj slučaj čini istorijski jedinstvenim jeste to što se njegovi politički i društveni efekti teško mogu uporediti sa bilo kojim drugim slučajem diverzivnog prisvajanja u umetnosti i grafičkom dizajnu dvadesetog veka.

VII Originalna kopija

Svet kopije

Kopija je u likovnoj umetnosti oduvek imala svoju sistemski utvrđenu funkciju bezvredne zastupničke slike, lišene autorske signature i intrisičnog značenja, prevashodno namenjene transmisiji ideje i izgleda originala u njegovoj odsutnosti ili umetničkom usavršavanju („Ko može da kopira, može i da stvara“, kaže Leonardo da Vinči). „Kopija je“, napisala je Džastis Bejli 1822. u jednoj od najčešće citiranih definicija, „ono što se u toj meri približava originalu da svakoj osobi koja je gleda daje ideju koju je stvorio original“.⁴⁴⁸ Kanon kopije je u zapadnoevropskoj umetnosti utemeljen u Platonovoj tezi da razlika između originala i kopije ne počiva na spoljašnjem odnosu sličnosti već na „superiornom identitetu ideje“ originala što kopiju čini, slikovito rečeno, telom rastavljenim od duše, himerom, praznom ljušturom ili bastardnom slikom. U Platonovoj *Republici* Sokrat iznosi argument da je zapravo svaka čulno opažljiva stvar na svetu podražavanje jer je samo eho ili odraz carstva prabića ili ideja (*eidōs*) koje egzistiraju izvan domena čulno opažljivih formi, i stoga je ono što umetnik čini samo podražavanje podražavanja – privida stvarnosti. U dobro poznatoj ilustraciji ove teze, Platon govori o tri vrste kreveta: praobliku kreveta koji je stvorio Bog, utilitarnom predmetu koji je stvorio stolar i koji je bliži toj ideji od slike kreveta koju je stvorio umetnik i koja pruža samo iluziju stvarnog predmeta – simulakrum. Za Platona je umetnost oponašanje koje u carstvu nešto manje degenerisanih primarnih pojava ne može ništa na sazajnom planu proizvesti jer je – poput senki, snova ili odraza u ogledalu – radikalno epifenomenalna. Platon je, dakle, smatrao da ideje mogu obitavati samo u carstvu ideja i nezavisno od stvari, dok je Aristotel smatrao da se ideje nalaze u stvarima, ali samo kao njihov unutrašnji cilj koji one u stvarnosti neće nikada moći da ostvare. Tek sa Aristotelom, a potom i sa renesansom, dolazi do promene značenja koncepta mimezisa: umetničko delo počelo se smatrati materijalnim nosiocem ideje, pa se stoga podražavanje dela predpostojeće umetnosti vrednovalo kao način dolaska do individualnog stila ili kao ponavljanje u razlici, dok je kopiranje zadobilo današnji smisao

⁴⁴⁸ Cit. pr. Hillel Schwartz, *Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, str. 248.

doslovnog ili striktnog ponavljanja. Platonova trijada (ideja-original/predmet-kopija/slika-simulakrum) preokrenuta je u dijadu (slika/kopija) koja sliku utemeljuje kao nosioca originalnosti, odnosno kao neku vrstu bića po sebi koje se identifikuje kao jedinstveno u svojoj suštini i koja se kao takvo nikada bez ostatka ne može podražavati ni kopirati. Termin „kopija“ je u svetu umetnosti i književnosti razveden od pojma mimezis/imitacija krajem 16. veka kada je zadobio pežorativno značenje degradirane verzije originala ili se počeo odnositi na primerak ili materijalni nosač originalnog sadržaja (tada na štampanu knjigu, a u 20. veku i na fotografiju, gramofonsku ploču, filmsku i video traku, CD i DVD i sl.).⁴⁴⁹

Bez obzira na to što se verodostojnost kopije meri stepenom podudarnosti sa originalom i virtuožnošću kopiste (nabolja je ona koju oko ne može da razluči od originala), kopiranje se po pravilu smatra *ultimativno nesavršenim* zato što proizvodi supstancijalni *manjak* u odnosu na original tako što, shodno Platonu, dolazi do distorzije harmoničnog sklada između esencije (duša) i pojavnosti stvari (telo), slično ogledalu koje verno reflektuje čoveka, ali nije čovek (slikarstvo je telo, stvaralaštvo je duh, kaže Maljevič). Original je, kako je to svojevremeno formulisao Džordž Stajner, ono što je *primarno* i referiše samo na sebe, dok je kopija ono što je *sekundarno* i referiše na ono primarno, mada to ne znači da original u sebi već ne nosi ideju ili potencijal kopije, dok kopija, neizostavno, ponavljajući original izrađuje vlastitu svest o njemu, o njegovoj ideji i vlastitoj sličnosti. Ovde nije samo reč o različitim ekonomijama ishođenja (original je čin stvaranja nečega po prvi put, a kopija ponavljanje tog čina) i funkcije (original je namenjen estetskom užitku, a kopija zamišljanju tog užitka), već i o neopozivoj moći originala nad kopijom: način zainteresovanosti za kopiju afirmiše virtuelno prisustvo ili mentalnu sliku originala čiji autoritet određuje epistemološki status kopije kao drugostepne slike. Drugim rečima, nijedna slika, smatrana originalom, kopijom ili simulakrumom, ne postoji izvan načina na koji organizujemo naše znanje o njoj uz pomoć, kako bi rekao Fuko, apstraktnih koncepata i konkretnih rasporeda, odnosno uz pomoć regulacionih uređaja koji klasifikuju slike, utvrđuju njihov identitet i definišu im status. Tako ono što se smatra originalnom ne mora biti stopostotno primarnim i referisati samo na sebe (npr. imitacija, varijacija, citatno delo) pa da opet zadobije taj status, što

⁴⁴⁹ Vidi Marcus Boon, *In Praise of Copying*, str. 48.

znači da je svojstvo originala u tome što mora biti, makar i marginalno, različit od drugih originala, dok je svojstvo kopije morfološka identičnost sa nekim originalom i odsustvo distinktivnog identiteta. Kada Hajdeger napiše kako je kopiranje „prezentovanje i produkovanje nečega u maniru tipičnom za nešto drugo“, onda on svakako ima na umu dva osnovna svojstva kopije: ona je re-prezentacija pošto stoji namesto odsutnog originala (kao što pejisaž stoji namesto stvarnog pejisaža), ali ona je i produkcija zato što ga re-kreira na njemu svojstven ili tipičan način.⁴⁵⁰

Kopiranje, ukoliko ga shvatimo kao striktno ponavljanje, tehnički jeste aproprijacija ali nije ona umetnička jer kopija nema autora koji bi se proglasio odgovornim, nema vlastito ime koje bi kazivalo da je nešto novo napravljeno od nečeg starog, što znači da nema intenciju da se izdaje za nešto drugo od onoga šta jeste i za šta se smatra. S druge strane, falsifikat, kao ekstrem kopije, jeste aproprijacija zato što se javno izdaje za original budući da ga odlikuju tipične značajke stila i ikonografije nekog nominalnog autora, dok suštinski predstavlja fabrikat aranžiran pomoću lažnih podataka koji treba da proizvedu informaciju o verodostojnosti. Falsifikat je prikriveni parazit na originalu koji želi da mu se pridruži u njegovoj slavi i vrednosti, a kopija je javni podanik originala koji stoji u njegovoj senci i služi kao potvrda da je original neponovljiv u svojoj suštini, ali ponovljiv u svom fizičkom obličju. Ali, da se kopija može emancipovati od ropske podređenosti originalu svedoče i primeri umetnika koji su kopirali vlastita dela kako bi perfekcionirali „ideju“ originala, kao na primer Engr koji je sliku *Rafael i Fornarina* kopirao četiri puta, a *Paolo i Frančeska* čak osamnaest puta, što je obrazložio sledećim pitanjem: „Nije li dobra kopija vrednija od loše originalne slike?“⁴⁵¹ Može biti da je Engrovo kopiranje bilo uzrokovano komercijalnim razlozima, ali ono ukazuje na još jedan značajan momenat u ekonomiji kopije, a to je da je egzaktno samoponavljanje u svetu umetnosti legitimizovano kao pravljenje verzija originala, dok je egzaktno ponavljanje dela drugih umetnika moguće samo kao vežba ili utilitarna delatnost pravljenja zastupničke ili zamenske slike. Doduše, istorija umetnosti poznaje primere kopija koje su stekle slavu dostojnu originala, odnosno kopija koje su – poput onih koje je Don Huan Bautista del Mazo Martinez izvodio po slikama svog tasta Dijega Velaskeza

⁴⁵⁰ Cit. pr. Marcus Boon, str. 18.

⁴⁵¹ Cit. pr. Schwartz, str. 248.

– u očima savremenika dostigle takav stepen izvođačke perfekcije da su smatrane autentičnim re-kreacijama i stoga autorizovane kao individualne tvorevine.⁴⁵² Ako je po pravilu kopija anonimno delo, onda isticanje ili pamćenje „autora“ kopije donosi supstancijalnu promenu u njenoj evaluaciji jer ona postaje *alter egom* ili takmacem originala, poput dvojnika u fantastičnoj književnosti (Ž. de Nerval, E. A. Po, H. L. Borhes) koji se tu najčešće javlja u formi demona, duha ili sablasti i predstavlja pretnju identitetu i psihološkoj stabilnosti ličnosti. Kopija se u ovakvim slučajevima (navedimo i primer Berte Moriso koja je smatrana vrhunskim kopistom, a njene kopije su izlagane pod sloganom „bolje od originala“) predstavlja „izazov istoriji“ (R. Kraus) ne samo zato što se nameće kao ravnopravan partner originalu već preti da mu oduzme ekskluzivnost i neponovljivost akta stvaranja. Šta, na primer, reći za restauraciju u arhitekturi čiji je pionir Ežen Viol le Dik dugo vremena bio predmetom debata jer je svoju praksu restauracije srednjevekovnih građevina zasnovao na načelu da „restaurirati zgradu ne znači sačuvati je, popraviti je ili ponovo sazidati, već dovesti je u prvobitno stanje celovitosti koje nije moglo postojati ni u jednom vremenu“.⁴⁵³

Da kopija nije isključivo nosila status nižerazredne slike svedoči vizantijska ikonosfera koja ne poznaje normativnu razliku između originala i kopije i normalizuje praksu kopiranja čuvenih ikona zato što se, shodno utemeljenju koncepta ikone u hristološkoj dogmi, za original smatra referent ili prvolik, dok je svaka pojedinačna ikona samo vidljiva manifestacija njegovog „prisustva“ u slici, a samim tim i u liturgičkom prostoru. Kao što, objašnjava Jovan Damaskin, božanska i čovečanska priroda u Hristu obitavaju u neslivenom jedinstvu – a da pri tom nije narušena njihova ontološka različitost – isto tako i sličnost ikone sa arhetipom istovremeno proizvodi ovu razliku, i zato ikona i ne može biti apsolutna kopija originala jer je u nečemu suštinskom od njega različita.⁴⁵⁴ Dok se na Zapadu vrednost kopije meri stepenom podudarnosti sa originalom, na Istoku se ne insistira na podudarnosti već na sličnosti („pokazivanju istine u sličnosti“, kaže Pseudo-Dionisije) sa arhetipom (Hristom, Bogorodicom, svetiteljima) čija se spoljašnja forma može izobraziti ali ne i njegova suština (što je neposredna refleksija platonizma). Ne ulazeći dublje u kompleksnost vizantijske teorije slike, važno

⁴⁵² Vidi Schwartz, str. 251.

⁴⁵³ Cit. pr. www.wikipedia.org/wiki/Eugène_Viollet-le-Duc

⁴⁵⁴ Vidi Dejan Sretenović, „Novo čitanje ikone“, str. 9-10.

je istaći da ikonopisac, kao i zapadni kopista, ne nosi prerogative autora već anonimnog egzekutora koji sledi kanonski utvrđen način izobrazbe arhetipa i u tom smislu njegovo kopiranje neke čuvene ikone *de facto* predstavlja kopiranje kopije, ali koje ništa ne menja u njenoj funkciji „lokacije želje“ (Čarls Barber) za prvolikom. Kopija i na Zapadu i na Istoku ima manifestno sličan status jer predstavlja lokaciju želje za originalom pa tako, ako konstataciju Vaslija Velikog da se „čast koja se ukazuje liku prenosi se na prvolik i obrnuto“ prevedemo na profanu kopiju, dobijamo drugačiji smisao: čast koja se iskazuje kopiji Mikelandelovog *Davida* na firentinskom trgu prenosi se na original izložen u Galeriji Ufici, ali ne i obrnuto. Razlika je u tome što je svaka ikona, bila da je u pitanju *Vladimirska Bogorodica* ili neka od njenih direktnih ili indirektnih kopija, ima istu liturgičku vrednost „žive“ i energijom prvolika naseljene stvari koja ima funkciju medijatora između čoveka i Boga. Crkva je sve do pojave grafičke reprodukcije i štampane knjige bila jedina institucija u evropskoj povesti koja je sistemski razvila ekonomiju kopiranja zasnovanu na, kako zapaža Škeljzen Malići, „formuli ponavljanja“ kao najvišoj estetskoj normi vizantijske ikonologije: uključena u ritual liturgijskog ponavljanja (jedinstva lineranog i cikličnog vremena), ikona reprodukuje „iste osvećene uzore, iste arhetipske forme, istu nepropadljivu i neprolaznu lepotu“.⁴⁵⁵ Sa izmeštanjem ikone iz sakralnog prostora crkve u profani prostor muzeja ona ulazi u estetski poredak distinkcije u kojem se originalom proglašava delo koje odlikuje individualni majstorski stil ikonopisca, a aura više nije mistički efekat prvolika već estetski efekat doživljaja slike.

Kako konstatuje Hilel Švarc u *Kulturi kopije* – najsveobuhvatnijoj dosad objavljenoj studiji o kopiji – čitava istorija umetnosti može se sa paralelenog koloseka posmatrati i kao istorija „obreda kopiranja“ koji sežu do antičke Grčke, razvijaju se kroz ikonopisačku tradiciju srednjevekovlja, a poseban zamah dobijaju pojavom reproduktivne grafike u 15. veku, otvaranjem javnih muzejskih kolekcija krajem 18. veka (koje su umetnicima omogućile neposredan pristup slavnim originalima) i, naravno, pronalaskom fotografije.⁴⁵⁶ Sama činjenica da muzeografsku i kolekcionarsku euforiju 19. veka prati proliferacija kopija koja se očituje u stvaranju muzeja kopija, uvršćivanju kopija u

⁴⁵⁵ Škeljzen Malići, „Estetičke ideje u Vizantiji u doba spora oko ikona (VIII-IX vek)“, str. 283.

⁴⁵⁶ Schwartz, str. 248.

umetničke muzeje (radi kompletiranja muzejskih narativa istorije umetnosti, a potom i prezervacije originala), stvaranja tržišta kopija namenjenih kolekcionarima koji ne mogu da priušte originale, jasno ide u prilog tezi da manuelna kopija tu nastavlja da gravitira u orbiti originala i njegovog kulturnog statusa. Međutim, ako je, shodno Benjaminu, original sa pojavom tehničke reprodukcije dobio svog rivala koji preti da poništi njegovu kulturnu vrednost, isto se dogodilo i sa manuelnom kopijom kao njegovim nusproduktom koji čuva sećanje na izgled i tehniku originala. „Od fotografske ploče je, recimo, moguće napraviti mnoštvo kopija; pitanje koja je kopija prava – nema nikakvog smisla“ kaže Benjamin implicirajući da pitanje verodostojnosti, pa čak i unikatnosti slikane kopije ili skulptorske replike, uzmiče pred masovnošću, mobilnošću i širokom dostupnošću tehničke reprodukcije.⁴⁵⁷ Hipotezom da je fotografija medij koji direktno proizvodi kopije Benjamin nas vraća latinskoj reči *copia* koja je u antičkom Rimu označavala „obilje, bogatstvo, mnoštvo“ (i referisala na Opa, starorimsku boginju plodnosti žetve) i kao takva aludirala na stvar koja je imanentno multipla i koja ne poznaje original kao svoje izvorište. U starorimskoj retorici je sintagma *copia verbum* označavala obilje reči i referisala na repetitivnost jezika kao skladišta reči i fraza koja svakom stoje na raspolaganju, pa se tako „originalnim“ nije smatrao vokabular govornika već umeće kombinovanja i stil prezentacije.⁴⁵⁸ Iako Benjamin u eseju o tehničkoj reprodukciji navodi grafički otisak i skulptorski odlivak kao primere predfotografske masovno umnožene umetnosti, on ostaje nedorečen po pitanju kvalifikovanja reproduktivnih tvorevina u odnosu na njihovo poreklo. To znači da nije raspravio razliku između autorske grafike koja se smatra umetnošću multioriginala (reprezentacije prirode) i reproduktivne grafike koja se smatra zanatom kopiranja (ponavljanjem neke druge reprezentacije prirode), kao što je zanemario i istovetnu razliku između umetničke fotografije i fotografije kao reprodukcije umetničkog dela. Grafičku ploču i fotografski negativ moguće je poistovetiti sa „originalom“ u smislu autentičnosti i neponovljivosti umetničke vizije, ali oni su *de facto* samo podloge „upisa“ vizije koja, aristotelovski rečeno, predstavlja inicijalni korak u „izvođenju dela u prisustvo“. U tom smislu američki filozof Nelson Gudmen napravio je razliku između jednoetapnih (*one-stage*) i dvoetapnih

⁴⁵⁷ Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, str. 106.

⁴⁵⁸ Vidi Marcus Boon, isto, str. 47-49.

(*two-stage*) umetnosti: prve počivaju na jednokratnom i kontinuiranom produkcionom procesu (crtež, slikarstvo, skulptura u kamenu i drvetu, dagerotipija, polaroid), a druge na dvokratnom i diskontinuiranom produkcionom procesu (grafika, fotografija, film, izvođenje muzike, književnost i sl.) u kojem se u drugoj etapi, na ovaj ili onaj način, ponavlja ono što je zapisano u prvoj.⁴⁵⁹ Jednoetapne umetnosti ideju kopije drže kao suštu suprotnost ideji originala, dok reproduktivne umetnosti u drugoj etapi direktno proizvode kopije kao multiple „emisije singularnosti“ (Ž. Delez), što je verovatno i bila Benjaminova misao-vodilja pri imenovanju originala pozitivna kopijom. Zato možemo reći da je u tehničkoj reprodukciji kopija unutrašnji uslov produkcije, koji može imati kvalitet drugoetapnog originala (grafički otisak, original pozitiva fotografije, kopija filma) ili kopije nekog jednoetapnog originala kojem se nameće kao spoljašnji uslov (npr. reprodukcija uljane slike).

Razlika između manuelne i mehaničke kopije nije samo u tome što je ova prva formalno i tehnički istovrsna originalu a ona druga to nije, već i u tome što je, po Benjaminu, tehnička reprodukcija donela takav revolucionarni pomak u smislu i značenju kopiranja i umnožavanja da je transformisala celokupno shvatanje i način recepcije ne samo originala, već i kopije. Tim povodom, Hilel Švarc podvlači razliku između manuelnog kopiranja „p/o/t/e/z/-/p/o/-/p/o/t/e/z“ (*s/t/r/o/k/e/-/b/y/-/s/t/r/o/k/e*) koje približno odgovara vremenu nastanka originala i mehaničkog „kopiranja CELINE“ (*copying ENTIRETIES*) kroz „fluidni, bešavni i nevidljivi akt blizančenja“ gde se kopiranje razvodi od zanatskog umeća i pretvara u automatizovan proces.⁴⁶⁰ Za razliku od grafičke reprodukcije koja je iziskivala manuelnu veštinu gravera pri kopiranju originala na grafičku ploču, fotografija zasniva trenutačno kopiranje i ne iziskuje umetničku tehniku već omogućava svakome, pa i amateru, da prostom operacijom podešavanja parametara kamere i činom snimanja „dođe u posed predmeta i slika svoje želje“ (Benjamin). Švarc promišljeno koristi sintagmu „obred kopiranja“ jer kopista ritualno ide u pohod originalu, promatra ga, analizira i potez-po-potez kopira trudeći se da pronikne u tajnu umeća njegovog tvorca, dok fotograf original gleda kroz objektiv, osnovna briga mu nije stil originala već njegova osvetljenost i nalaženje odgovarajuće

⁴⁵⁹ Vidi William, J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, str. 50.

⁴⁶⁰ Isto, str. 223-224.

distance i ugla snimanja, svoj posao završava u nekoliko sekundi ili minuta i već u samom prostoru kulta obavlja destrukciju njegove aure, pri čemu kopiju koju je napravio vidi tek po razvijanju, u odsustvu originala. Dok manuelna kopija sa originalom, bez obzira na nepremostivu ontološku razliku, ipak stoji u odnosu kontinuiteta srodnosti slikarskog ili vajarskog dvojničanja, ona reproduktivna uvodi ono što bi, parafrazirajući Bodrijara, mogli nazvati „vrtoglavicom“ ili „diskontinuitetom“ remedijacije, odnosno reprezentacije jednog medija u drugom koja vodi apsolutnoj otuđenosti kopije od originala (naročito u vreme crno-bele fotografije).

Kako smo već napomenuli u poglavlju o reprodukciji, u vreme kada Dišan uvodi industrijski reproduktivni objekat u svet umetnosti „kopiranjem bez kopiranja“, u američkim umetničkim muzejima započinje proces uklanjanja kopija iz poštovanja prema onovremenim „umetničkim idealima“. Iako Marta Baskirk, koja je iznela ovo zapažanje, ne eksplicira o kojim se idealima tačno radi, logično je za pretpostaviti da se radi o modernističkoj revalorizaciji pojma originalnosti kao apsolutnog stvaranja *ex nihilo* i odbacivanja kopije, imitacije i svih drugih oblika ponavljanja kao recidiva prošlosti koji stoje u službi samoodržanja umetničke tradicije i veštine. Takođe, tehnička reprodukcija se u avangardama koristi kao genuini produkt modernosti i kao emancipatorski instrument *produkcije* nove vizije sveta (u filmu, umetničkoj fotografiji i fotomontaži), a američki muzeji (MoMA, Metropoliten) već tridesetih godina prošlog veka uvrštavaju fotografije različitog porekla i funkcije u svoje kolekcije (uključujući i onu naučnu, reportersku i sl.) i time beatifikuju njen u umetničkoj praksi već priznat status nove umetnosti multioriginala. Za Moholji-Nađa, reprodukcija kao „ponavljanje već postojećih odnosa“ jeste „prazna virtuoznost“, dok je produktivni potencijal fotografije takav da omogućava kreaciju posve „novih i prethodno nepoznatih odnosa“ i, shodno tome, transformaciju ljudske percepcije sveta „viđenog potpuno drugačijim očima“. ⁴⁶¹ Slično tome, za Džona Šarkovskog, dugogodišnjeg direktora Odeljenja za fotografiju njujorškog Muzeja moderne umetnosti, fotografija je bila modernistički medij u Grinbergovom smislu – umetnička forma koja se svojim esencijalnim kvalitetima razlikuje od drugih

⁴⁶¹ Laszlo Moholy-Nagy, „Production-Reproduction“, str. 290.

umetničkih formi i koja, ulaskom u muzej prestaje da služi dokumentovanju, ilustrovanju i izveštavanju i stiče estetsku autonomiju jedinstvene umetničke vizije.⁴⁶²

Raušenbergovo i Vorholovo uvođenje fotoreprodukcije kao instrumenta posrednog prisvajanja dela drugih autora donelo je hibridizaciju fotografske i grafičke reprodukcije sa slikarskim originalom i proizvelo totalni nered u modernističkoj epistemi umetnosti. I ne samo to, grafika koja se do tada smatrala zanatskom tehnikom, sa serigrafijom postaje mehničkom tehnikom „kopiranja u celosti“ koje više ne iziskuje zanatsku veštinu, niti obavezu učešća umetnika u izvedbi dela od početka do kraja procesa produkcije. U isto vreme, krajem pedesetih, Dišan će replikovanjem redimejda korigovati platonistički pojam kopije tako što će reći da „replika redimejda nosi istu poruku“ i time potvrditi superiornost ideje kao originala, ali istovremeno pokazati da ona mora biti posredovana nekim materijalnim nosiocem koji se izmeće s onu stranu ontološke i epistemološke distinkcije primarnog i sekundarnog objekta. No, u oba slučaja, Dišanim replikama i pop-art serigrafijama, „kopiranje u celosti“ dovelo je do fundamentalnog obrata u ekonomiji aproprijacije: predpostojće tvorevine više se ne prisvajaju fizičkim izmeštanjem (imenovanjem i montažom), već putem kopiranja i to serijalnog, čime kopija postaje konstitutivnom za produkciju umetničkog dela. Iako je kopija (redimejd, fotomontaža, fotografska i filmska reprodukcija) stalno bila tu, u strukturi umetničkog dela, kao njegov materijalni nosilac (multioriginal, prisvojevina) i sredstvo deauratizacije tradicionalnog originala, ona se sada emancipovala kao cilj po sebi pošto umetnik više ne prisvaja postojeće reprodukcije niti ih izvodi kao unutrašnji uslov produkcije već ih intencionalno pravi. „Modernistički mit o originalnosti“ (R. Kraus) koji je odbijao svaku pomisao na koncept kopije ovde ulazi u krizu, u skladu sa Benjaminovom tezom o moći tehničke reprodukcije da apsorbuje i koncept originala i koncept kopije i čak postane osnovom razvijanja novog tipa umetničkog dela – kopije sa aurom originala. Svet umetnosti – koji se do tada zasnivao na neposrednom prisustvu stvari kao originalnih tvorevina ili originalnih vizija, a sa druge strane na prvenstvu metadiskurzivnog koncepta umetničkog dela koji je obezbeđivao stabilnu podelu na ideje, predmete i kategorije – počeo je da se otvara razmenama čije oblike neprestano umnožava tehnička reprodukcija koja je, Vorhol je to znao, čitavu kulturu pretvorila u masovni serijski proizvod i time i

⁴⁶² Vidi Douglas Crimp, „The Museum’s Old, the Library’s New Subject“, str. 423.

umetnost primorala da po drugi put (nakon avangarde) preispita svoje mesto u njoj. Vrata za ulazak manuelne kopije u središte sveta umetnosti otvorena su tehničkom reprodukcijom pop-arta, a možda upravo Vorholovim simboličkim gestom ustupanja jedne kopije svog *Cveća* Elen Sturtevant kako bi napravila slikanu kopiju.

Kopistički apropiacionizam

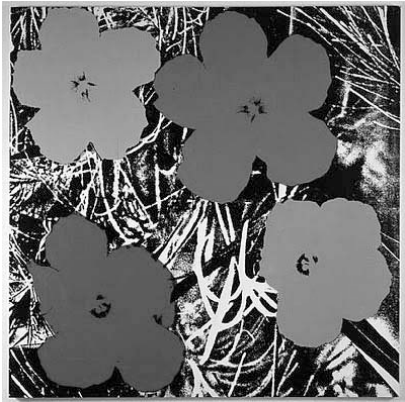
Godine 1971. u Luganu je održana danas potpuno zaboravljena izložba „Prema“ (franc. *d'après*) na kojoj su predstavljene personalne umetničke arheologije istorije umetnosti u to vreme opisivane sintagmama poput „umetnost po umetnosti“ (*art after art*) ili „citatološka umetnost“ (*quotational art*). Podaci o ovoj izložbi su krajnje oskudni (katalog je danas praktično nemoguće nabaviti), ali ono što znamo jeste da su na njoj, između ostalog, predstavljene Kurbeova *Kopija po Murilju* (1869), Derenov *Masakr nevinih, po Brojglu* (1947), jedna Pikasova varijacija po Maneu, kao i dela malo poznatih italijanskih i švajcarskih umetnika kao što su Andre Gustav Bodin, Italo Valenti, Alidi Sasu itd.⁴⁶³ Iako je izložba bila prevashodno istorijski orijentisana, ona je značajna po tome što je „predočila“ novu mogućnost figurativnog slikarstva kao istorijski obaveštene umetničke discipline, i to upravo u vreme dominacije kontemporaneitetskih tendencija (pop-art, narativna figuracija) okrenutih pikturalizaciji „mitologije svakodnevice“ (Žerar Gasio-Talabo). Analizirana iz današnje perspektive, izložba „Prema“ nije samo ono što je do tada smatrano epifenomenom učinila distinktivnim fenomenom moderne umetnosti, već je, takođe, „najavila“ skori dolazak postmodernističkog apropiacionizma, kako onog citatološkog, tako i onog kopističkog. Ali, ono što je posebno značajno istaći jeste to da je *kopija umetnika* ovde na velika vrata uvedena u svet umetnosti, odnosno da je kopiranje, uz citiranje i variranje, prepoznato kao osobena veština koja može dovesti do kreativnog ishoda dostojnog originala. Kada je italijanski kritičar Đankarlo Vigoreli u prikazu izložbe postavio pitanje „da li moramo da priznamo da smo i sami postali puki izbor kopija, reprinta i imitacija“⁴⁶⁴, onda je on time sugerisao da je legitimizacija kopije

⁴⁶³ Autor teksta oslanja se na podatke o izložbi koje iznosi Hans Belting u knjizi *Art History After Modernism* (str. 179-180), kao i na one pronađene na nekim Internet stranicama.

⁴⁶⁴ Cit. pr. Belting, isto, str. 179.

kao samosvojnog umetničkog dela nešto što iz temelja menja naše parametre poimanja umetnosti i preti da destabilizuje modernu ideju umetnosti.

Pod sintagmom „kopistički aproprijacionizam“ ne podrazumevamo tradicionalnu kopiju umetnika koja nastaje iz potrebe da se pronikne u tajne veštine starih majstora ili napravi verzija slike u drugom stilu (kao što je to slučaj sa kopijama predstavljenim u Luganu), već strategijsko pravljenje kopije kao slike koja original intencionalno izmešta u drugačiji kontekst čitanja i interpretacije. Pojavu kopističkog aproprijacionizma lociramo u sredinu šezdesetih kada Helen Stjurtivant počinje da radi kopije i replike



78. Elen Stjurtivant, *Vorholovo cveće*,

Vorhola (cveće), Džonsa (zastave), Lihtenštajna (stripovi), Stele (prugaste slike) i Dišana (redimejdi), a kalifornijski umetnik Ričard Petibon se upušta u slikanje minijaturnih kopija manje-više iste liste umetnika koji tih godina dominiraju američkom umetničkom scenom. Ovo su u ono vreme bile izolovane i marginalne pojave, neposredno inspirisane reproduktivnom ekonomijom i „neoriginalnošću“ pop-arta i pojavom replika Dišanovih redimejda, da bi tek nakon Krimpove izložbe „Slike“ (1977) kopistički aproprijacionizam postao distinktivnim fenomenom njujorške scene i, pokazaće se, kulminativnim momentumom aproprijacionističke linije umetnosti dvadesetog veka. Stjurtivantova svoje slike nije zvala „kopijama“ (iako su one doista bile kvalitetne kopije u odgovarajućim dimenzijama) već „ponavljanjima“ što prihvata i Tomas Krou koji njen rad naziva „tautologijama koje su oslobodile potencijalni višak značenja u svetu, imaterijalan ali neodvojiv od vizuelnih sredstava“.⁴⁶⁵ To je tačna definicija upotrebe kopije u kopističkom aproprijacionizmu: ona ideju originala zamenjuje idejom kopije kao emancipovane slike koja je sada, kako je to svojevremeno istaknuto u jednom predavanju, višeslojnija i kompleksnija u svom značenju od originala jer služi kao komentar za stvaranje mreže novih inskripcija i originala i kopije. Stjurtivantova posebno ističe da su njena dela nastajala uglavnom po sećanju na originale, uz korišćenje istih

⁴⁶⁵ Thomas Crow, „The Return of Hank Herron: Simulated Abstraction and the Service Economy of Art“, *Modern Art in the Common Culture*, str. 74.

tehnika, „pravljenje istih grešaka“ i konsultovanje kataloških reprodukcija isključivo radi provere dimenzija, čime sugerise da je apsolutna morfološka bliskost kopije originalu preduslov brisanja te sličnosti na semiotičkom planu. „Približavanje i odstupanje dela je skok od slike do koncepta. Dinamika je ta koja odbacuje reprezentaciju“, kaže ona.⁴⁶⁶ S druge strane, Petibon kao da polazi od Benjaminove teze da je izložbena vrednost reprodukcije potisnula kultnu vrednost originala, da je naše iskustvo umetnosti utemeljeno u gledanju reprodukcija i stoga svoje kopije pravi u srazmerama kataloških reprodukcija, čime ideju Dišanove *Kutije u koferu* elaborira u pravcu liliputanske fikcionalizacije ili „suveneriske“ degradacije originala.

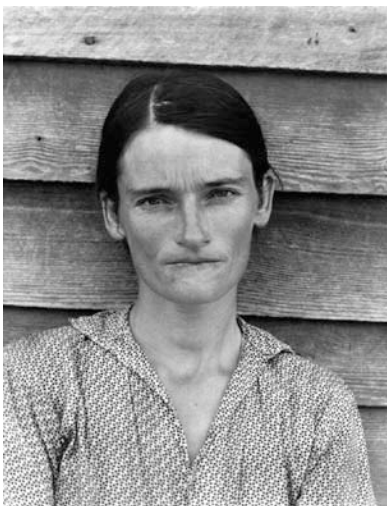
Drugi talas kopističkog apropiacionizma predstavlja jednu od formacija postkonceptualne umetnosti koja se – dajući prednost ideji i intelektualnoj refleksiji u odnosu na materijalni objekat i estetsku kontemplaciju – okreće kopiji kao slici pregnantnoj do tada neistraženim kritičkim potencijalima u odnosu na stožerne postulate institucije umetnosti. Ako je konceptualna umetnost bila, uopšteno govoreći, zasnovana na dematerijalizatorskim i mentalnim procedurama koje su umetnost trebale da svedu na ono što Džon Roberts naziva „istinom bez slike“ (*imageless truth*), onda kopistički apropiacionizam stremi „istini sa slikom“, ali slikom koja je kopija i parazit na originalu i koja odstupa od polazne pretpostavke konceptualne umetnosti da se za novu umetnost moraju pronaći i nove forme izraza. Kada zagrebački umetnik Goran Trbuljak u izjavi/plakatu „Ne želim pokazati ništa novo i originalno“ (1971) stavlja do znanja da odbija da se pokori kreacionističkom imperativu modernizma on, zapaža Slobodan Mijušković, takođe „implicitno pledira na originalnost, koje se odriče“.⁴⁶⁷ Ako je konceptualna umetnost davala prednost neumetničkim medijima i formama iskaza, onda kopizam počiva na neumetničkom korišćenju tradicionalnih umetničkih medija poput slikarstva i fotografije. Dela Šeri Livajn, Ričarda Prinsa, Majkla Bajdloa, Alena Mekoluma i drugih aktera ove scene odlikuje upotreba refotografije i kopije/replike/surogata predpostojućih umetničkih dela i popularnih reprezentacija kao sredstva kritičkog preispitivanja ili dekonstrukcije pojmova autorstva, originalnosti, unikatnosti, porekla, umetničkih i kulturnih mitova i sl. Odbacivanje autonomnog izraza i

⁴⁶⁶ Cit. pr. Nancy Princenthall, „The Other Truth“, str. 103.

⁴⁶⁷ Slobodan Mijušković, „Nema opasnosti“, str. 179.

predstave koje karakteriše pionire kopističkog aproprijacionizma ovde je nadograđeno namerom aktivnog razotkrivanja označiteljske mehanike umetnosti i kulture koja se, kako je istakla Livajn, odvija u međuprostoru dve slike (originala i kopije) kroz „vibraciju“ njihovog naizmeničnog manifestovanja i nestajanja. Analitički pristup pojmu kopije čini njujorške umetnike bliskim ideji Stjurtevantove o skoku od slike do koncepta, dok sa Petibonom dele princip indirektnog kopiranja po reprodukcijama, ali sve to u izmenjenoj umetničkoj i kulturnoj klimi kraja sedamdesetih kada kod kritičkih umetnika sazreva (disutopijska) svest o tome da osporavanje institucije umetnosti volontarističkim gestovima nije delotvorno i da ono što preostaje jeste nesporedno delovanje na sam materijal te institucije i sistem vrednosti koji on otelotvoruje.

Refotografiju možemo shvatiti kao tehnički analogon slikarskoj kopiji zato što se tu original kopira istim postupkom i u istom mediju, ali dok slikar može napraviti verodostojnu kopiju ponavljajući doslovno svaki potez originala, kod refotografisanja nužno dolazi do entropije vizuelnih informacija i gubljenja vizuelne oštine koja je ključna za kvalitet fotografske reprezentacije. Livajn i Prins osvaju novu etapu u denigraciji porekla slike koju je započeo pop-art zato što reprodukciju reprodukcije ne podvrgavaju formalnim transformacijama i slikarskom/grafičkom transkodiranju već je



79. Šeri Livajn, *Po Vokeru Evansu*: 4, 1981.

izvode na nivo čiste kopije koja u domenu fotografije ima specifičan značaj zato što refotografija nije reprezentacija profotografske realnosti već komentar same reprezentacije. Ciklusi refotografija Šeri Livajn po Vokeru Evansu, Edvardu Vestonu i drugim znamenitim američkim fotografima počivaju na ništenju ontologije fotografije kao „snimanja“ sveta u korist „uzimanja“ fotografije kao redimejda (što je igra reči pošto engleski glagol *take* znači uzeti, ali isto tako i fotografisati – *to take photography*) čime u njen posed dolaze i motiv originala i sam original, odnosno sve kulturne, umetničke i političke konotacije koje nose. Livajnova je svoje aproprijacije objasnila na sledeći način: „Nadam se da će u mojim fotografijama fotografija biti sklopljen nestabilan mir između moje privrženosti idealima koje ove slike

egzemplifikuju i moje želje da nemam nikakvih ideala ili skrupula. Težim tome da moje fotografije, koje sadrže vlastite kontradikcije, predstavljaju ono najbolje iz oba sveta“.⁴⁶⁸ Kontradikcije koje pominje Livajnova podjednako se odnose na originale kao ikonička dela modernističke fotografije i kopije kao njihove degradirane dvojnike, na kreaciju novog sadržaja i apropijaciju starog, distinktivni stil originala i bezličnost kopije, autora kao „oca“ umetničkog dela i kopistkinju kao „ćerku“ koja mu ga otima i sl. Nepoštovanje paternalnog autoriteta, navodi Krejg Ovens, sugeriše da je ono što umetnica čini manje apropijacija – posezanje i otimanje – a više „eksproprijacija apropijatora“ koju treba čitati u ključu feminističke kritike istorije umetnosti muškaraca-autora (Ovens podvlači da ona refotografiše upravo ona dela muških fotografa koja reprezentuju Druge: žene,



80. Ričard Prins, *Bez naziva (Kauboji)*, 1989.

decu, prirodu, siromašne, umobolne).⁴⁶⁹ Ričard Prins se, za razliku od Livajнове, refotografišući reklamne fotografije (ciklusi „Kauboji“, „Zabavljači“, „Zalasci sunca“, 1980-1989), okreće popularnim reprezentacijama u ulozi vizuelnog antropologa koji disocijacijom predložka (ili njegovog fragmenta) od originalne funkcije i značenja pokazuje u kojoj su meri društveni modeli ponašanja svedeni na

masmedijske stereotipove. Neki kritičari njegova dela – vizuelno privlačna i značenjski ambivalentna poput Vorholovih – čitaju u simulakrumskom ključu baš zato što deluju kao slike koje „imaju šansu da izgledaju kao realne ali bez šanse da budu realne“ (Prins), koje „interiorizuju nesličnost“ i pokazuju da je granica između stvarnosti i fikcije poništena verom u istinu medijske reprezentacije. Možemo reći da se i kod Livajn i Prinsa, shodno Krimpovom određenju „fotografske aktivnosti postmodernizma“ (pod koju podvodi i refotografiju), radi o podrivanju pretenzije fotografije i na originalnost i na objektivnost: ono što na fotografiji vidimo kao akt, pejzaž ili portret je „unapred-već-videno“ posredstvom neke predpostojće slike ili konvencije prikazivanja, a ono što doživljavamo kao objektivno postojće pred objektivom kamere samo je „želja

⁴⁶⁸ Cit. pr. Benjamin H. D. Buchoh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, str. 52-53.

⁴⁶⁹ Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, *Beyond Recognition*, str. 182.

reprezentacije“ koja postoji samo dok ne može biti ispunjena, dok je odgođena.⁴⁷⁰ Refotografija i druge fotografski zasnovane forme aproprijacije okreću naturalizirajuću tendenciju fotografije (tzv. „efekat realnog“) protiv sebe same čineći očiglednim konstruisani i kodirani karakter slike. Rozalin Kraus, raspravljajući refotografije Livajnovce, poziva se na Rolana Barta (ne slučajno, Livajn u „Izjavi“ iz 1982. plagira poslednji pasus Bartove „Smrti autora“) koji govori o nemogućnosti da realistička (fotografska) reprezentacija bude originalna: „Predstaviti... ne znači uputiti od jezika prema referentu, već od jednog kôda do drugog. Stoga se realizam ne sastoji samo u kopiranju realnog već u kopiranju (predstavljene) kopije... Kroz drugostepeni mimezis [realizam] kopira ono što je već kopirano“.⁴⁷¹

Slikarski kopizam, s druge strane, preispituje dispozicije modernog slikarstva kao discipline koja najneposrednije otelotvoruje moderni pojam originalnosti, jakog autora-subjekta i individualnog stila. Majk Bajdlov najznačajniji projekat (pre koga je kopirao Matisa, Dišana, Poloka i druge moderniste) *Pikasove žene: 1901-71* (1988) čini mnoštvo



81. Majk Bajdlo, *Pikasove žene*, 1988.

kvalitetnih kopija iz čitavog opusa španskog slikara i koji je umetnik propratio indikativnom izjavom „Sve je moje osim forme“. Ako je Pikaso sebe smatrao virtouzom koji može da slika bilo kojim stilom i da se nadmeće sa starim majstorima varirajući njihova dela „u svom stilu“, onda Bajdlo, polazeći od te

pretpostavke, u prvi plan ističe ponovno izvođenje iste forme/slike kojom postavlja pitanje razlike između originalnosti kao stvaranja novih formi i zanatske veštine kao dokaza ospoljavanja te i takve originalnosti. Ovde se nameću komparacije sa Todosijevićevim projektom *Zovem se Pablo Pikaso*, ali dok su slike beogradskog umetnika parodijski „nevešte“ varijacije i samim tim perceptivno različite, Bajdlo radije insistira na „originalnosti kopije“ tako što, stavljajući naglasak na izvedbu, originalnu formu podvodi apstrakciji slikarskog jezika koji više nije samo „Pikasov“ već i

⁴⁷⁰ Douglas Crimp, „The Photographic Activity of Postmodernism“, *On the Museum's Ruins*, str. 117-118.

⁴⁷¹ Rosalind E. Krauss, „The Originality of Avant-Garde“, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, str. 168.

„Bajdlov“. Umetnik je više puta istakao da uprkos korišćenju istog tipa boja i tehnike, kao i ovladavanja ritmikom gesta (npr. za učenje Polokovog *drippinga* koristio je Namutov film o akcionom slikaru), nije nikada mogao da dođe do „egzaktnog faksimila“ ali je mogao da proizvede „isti intenzitet“, što su, po njemu, uslovi da kopija istovremeno bude i ista i različita od originala (zato u nazivima svojih radova on izričito naglašava da se ne radi o originalu: „NIJE Pikaso“, „NIJE Dišan“, itd.). Šeri Livajn se, pak, nakon refotografija tokom osamdesetih okrenula kopiranju dela Šilea, Miroa, Ležea, Matisa u drugih modernih slikara, ali u manje supstancijalnoj tehnici akvarela koja je njene kopije donekle učinila „rastresitijim“ od originala i takođe u prvi plan istakla pitanje ličnog stila kao sredstva transformacije kopiste u originatora „drugačijeg stila“ izvođenja iste forme i predstave. Ova dela, kaže Ričard Šif, poprimaju „indeksne osobine koje ih vezuju za šaku i um osobe koja ih je stvorila i svojom slobodnom voljom ustanovila njihove pojedinosti“.⁴⁷² Oba umetnika na različite načine (egzaktnim ponavljanjem i ponavljanjem u minornoj razlici) dekonstruišu klasični fetiš stila (oličen u poznatom motu „stil je osoba“), ali ne da bi ga, kao u slikarstvu nove predstave, učinili građevinskim blokom pastišerskog dela, već da bi ga defetišizirali kao skup prepoznatljivih pravila koja mogu da menjaju mesto i od oznake subjekta diskursa postanu oznakama diskursa o subjektu u svetu umetnosti. Drugi važan momenat tiče se upotrebe reprodukcije kao modela za kopiranje koja tu funkcioniše kao neka vrsta drugog originala („koja je razlika između slike slike i slike nečega drugog“, pita se Livajn) koji stoji na sredokraći između dve instance slikarstva. Artificijelni ili mehanički momenat reprodukcije, kaže Tomas Mekivili interpretirajući Bajdlovu umetnost, „kriptično lebdi“ između dva manuelna momenta i ontološki ih diferencira: prvi je aprioran reprodukciji, a drugi aposterioran i kao takav u isto vreme autentičnost restaurira i izruguje joj se.⁴⁷³

Alen Mekolum je specifičan u ovoj grupi umetnika po svojim *Surogatima* koje je predstavio na prvoj samostalnoj izložbi u njujorškoj Galeriji Merion Gudmen (1983) u formi instalacije od 551 slike-objekta od gipsa i emajla sa motivom crnom kvadrata na beloj podlozi koji asocira istoimenu Maljevičevu sliku – ikoničko delo moderne umetnosti. Surogat se može generalno definisati kao stvar ili osoba koja funkcionalno

⁴⁷² Ričard Šif, „Originalnost“, str. 200.

⁴⁷³ Thomas McEvelley, „Ceci n'est pas un Bidlo? Rethinking Quotational Theory“, *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, str. 173.

zamenjuje neku drugu stvar/osobu ali joj po vrednosti i valjanosti nije ravna, poput cikorije za kafu, vibratora za penis i surogat majke za majku. Naziv projekta aludira na industrijsku potrošačku kulturu surogata koji tu figurira kao artificijelna ali funkcionalna zamena, pa tako Mekolum kaže kako je surogat-slika zapravo „lažna slika, pseudo-



82. Alen Mekolum, *Surogati*, 1983.

artefakt koji u meni priziva želju da ga gledam, i koji se samo u tome kompletira kao takav“.⁴⁷⁴ Pri tom, važno je podvući da *Surogate* odlikuju varijacije u dimenzijama i boji ramova (braon, siva i crna) što stvara privid singularnosti svakog pojedinačnog dela, ali pri pogledu na celinu instalacije ona se doimaju istim i svaka se slika čini fantomskim odrazom one druge, elementom ciklusa kružnog ponavljanja onoga već ponovljenog, nalik masmedijskom reprodukovanju istih reprodukcija u različitim dimenzijama. Dok refotografija i kopija oslobađaju višak značenja u odnosu na original, a simulakrum se iskazuje kao delo po sebi koje interiorizuje nesličnost, surogat-slika je mrtvi ili ugašeni znak koji svojom mnoštvenošću proizvodi „blagu noćnu moru“ (Mekolum) posmatrača. Vorholova ideja da nijedno umetničko delo ne može postojati izdvojeno iz serijskog lanca produkcije kulturnih artefakata u minornim razlikama ovde dolazi do paroksizma jer tu je razlika jedini element koji opravdava mnoštvo (i takođe aludira na serijalizam minimalizma) i pitanje porekla i specifičnog pikturnalnog identiteta slike čini izlišnim.

Pretpostavka od koje polaze sve ove politike kopističkog aproprijacionizma jeste da su originalnost, unikatnost, izražajnost i autorstvo ideološki konstrukti na kojima se zasniva kako samorazumevanje umetnosti oličeno u njenim institucijama (muzej, istorija umetnosti, kritika, tržište), tako i njen društveni status kao pretpostavljeno najsofisticiranijeg područja ljudske kreacije. Da bi kritički analizirali ideološke premise „diskursa autentičnosti“ koji slavi isključivo originalno i odbacuje ponavljanje i oponašanje (koje ideji originalnog daje njen smisao i snagu), ovi umetnici koriste kopiju

⁴⁷⁴ Cit. pr. John Millner, „What You Don't See is What You Get: Alan McCollum's Surrogates, Perpetual Photos and Perfect Vehicles“, str. 33.

kao „prived nedostatka originalnosti“ (R. Šif), odnosno kao sliku koja u sebi istovremeno sadrži i ideju originala i ideju kopije. U tom smislu, i Livajn, pozivajući se na Žaka Lakana, izjavljuje da je „želja“ koja se obično smatra originalnim produktom neke jedinstvene individue uvek „posredovana željom neke druge osobe“, čime implicira da je diskurs autentičnosti metadiskurzivna konvencija vezana za „mistiku porekla“ (Ž. Derida), odnosno reifikaciju objekata i stila kao indeksa prisustva njihovih tvoraca. Posve deridijanski, ova umetnost nije obično preokretanje kategorija koje su jasno razgraničene i istorijski nepromenljive, već nastoji da razori dati poredak apsolutnog prioriteta originala nad kopijom i sam sistem pojmovnih suprotnosti koji taj poredak čine mogućim. Kopiranje, dakle, podriva sistem objašnjenja istorije i znanja o umetnosti koji se zasniva na logici stabilnih identiteta i logocentričke neprotivurečnosti i proizvodi jednu erupciju nekontrolisanog značenja kopije koja se opire prinudi originala-po-svaku-cenu. Ove kopije su dvoidentitetske slike ili hibridi koji počivaju na dihotomiji egzaktnog ili skoro egzaktnog formalnog ponavljanja i konceptualne invencije, odnosno funkcije kopije da bezlično zastupa original i pretenzije originala da ospolji neki samosvojan kvalitet.

Original i kopija su kao nikada ranije ušli u složenu međuigru deteritorijalizacije/reteritorijalizacije koja je napravila pun krug od Dišanovog inicijalnog gesta „kopiranja bez kopiranja“ redimejda: ovde se ne radi o performativnom činu prekrštavanja serijskog objekta u umetnički original, već o pokušaju da se umetnički „original“ zasnuje kao kopija nekog drugog umetničkog originala. Ovu razliku je beogradski umetnik-kopista Goran Đorđević živopisno objasnio izjavivši kako je „u odnosu na neki prostor umetnosti“ redimejd okrenut prema spoljašnjosti, a kopija prema unutrašnjosti: „Zadatak moderne umetnosti bio je da pretvara nepoznato u poznato... Tako to strašno, opasno, nepoznato, od mračne džungle postaje poznato, pripitomljeno, jedan lepo uređen vrt u kome sve prepoznavamo i u kome se prijatno osećamo. Putem kopije, ovaj naš lepo uređeni vrt ponovo postaje mračna i opasna džungla, ali džungla u kojoj nam je sve naizgled poznato“.⁴⁷⁵ Znamo da je Dišan skovao termin „infratanko“ (*inframince*) kako bi objasnio paradoksalnu razliku između banalnog objekta i redimejda, odnosno razliku između dve pojavno identične stvari koja se ne može neposredno opaziti

⁴⁷⁵ Goran Đorđević, „Ko je 'Goran Đorđević?'“, str. 169.

već samo zamisliti intelektualnim proučavanjem i koja kao takva postoji samo u umu posmatrača. No, za razliku od redimejda, infratankost kopije ne tiče se istovetnosti objekata istog mesta i vremena porekla (izlivenih iz istog kalupa u seriji), već istovetnosti slika različitog mesta i vremena porekla. Kopirane slike imaju nove materijalne nosioce i otvoreno se deklarišu kao jedinstvene autorske tvorevine nekih drugih umetnika, što znači da se suštinsko pitanje, koje postulira Đorđević, postavlja u odnosu na ono što se apstrahuje ponavljanjem u vremenu. Umetnik-kopista nalikuje Borhesovom junaku iz priče „Pjer Menar. Autor *Kihota*“ koji reč-po-reč prepisuje određen broj poglavlja iz Servantesovog romana pri čemu su, kaže argentinski pisac, njegova poglavlja u isto vreme identična originalu i „suptilnija“ od njega. Ovaj paradoks Borhes objašnjava argumentom da Menar obogaćuje Servantesova poglavlja kroz „izmeštanje“ u drugačije kulturno-istorijsko pozadje čitanja (20. vek) i „anahronizam“ (španski jezik 16. veka).⁴⁷⁶ Kopija nas vraća originalu kao istorijskom tekstu, ali je istovremeno i savremenija od njega jer se Menarovo delo, obrazlaže Borhes, čita iz perspektive istog vremena u kojem pišu Bertrand Rasel i Džulijen Benda. Ako ovo pronicljivo zapažanje apliciramo na kopistički apropijacionizam, onda shvatamo da tu kopije izvode neka samosvojna značenja koja se između s one strane originala: one su dela savremene umetnosti koja svoju razliku ističu autorskom signaturom i nazivom („po“ Livajnovi, „NIJE“ Bajdloa, „surogati“ Mekoluma) i potvrđuju da je umetnik ponavljanjem želeo da kaže nešto drugo u odnosu na ono što neposredno opažamo. Kako u eseju o Sturtevantovoj navodi Bernard Blisten, pozivajući se na Delezovu teoriju filmske slike, ove kopije dovode u konflikt „pitanje večnog“ i „pitanje novog“, odnosno sliku kao u vremenu (istorije umetnosti) zamrznuti moment ili stop-kadar i sliku kao prostor u kojem se taj moment može odmrznuti, multiplikovati i zadobiti novu dimenziju trajanja.⁴⁷⁷

Protiv umetnosti

Samosvojan tip kopističkog apropijacionizma razvio je Goran Đorđević koji je pre Livajnovi, Bajdla i ostalih počeo da radi manuelne kopije i koji je u kopističkom periodu

⁴⁷⁶ Jorge Luis Borges, „Pierre Menard. Author of the *Quixote*“, np.

⁴⁷⁷ Bernard Blistene, „Label Elaine“, str. 38-39.

svog umetničkog delovanja (1979-1985) – pre toga bavio sa analitičkim konceptualizmom – proizveo veći broj projekata kopiranja koji su kopiju umetnika izveli



83. Goran Đorđević,
Autoportret, 1984.

na dotad nezamislive teritorije. Pre svega, Đorđevićeve slike nisu strikne ili verbatim kopije kao one njujorških aproprijacionista, već radije „nečiste“ ili loše kopije zato što su, skoro po pravilu, nevešto izvedene, a potom, od projekta do projekta, kontekstualizovane kao naknadno umetnuti citat, umnožene do besmisla ponavljanja, aplicirane na neodgovarajuću podlogu, slikane neodgovarajućom tehnikom, digitalno generisane i sl. Kopija sadrži dovoljan broj vizuelnih podataka neophodnih za prepoznavanje originala, a opet je od njega dovoljno različita kako bi mogla da, ističe Đorđević, pripoveda neku drugu priču u odnosu na onu koju pripoveda original. Kopija ovde tendenciozno „naružava“ original, ponavlja ga u evidentnoj razlici degradacije, kinički se sa njime poigrava, i kao takva se deklarise kao subverzivna ne samo u odnosu na original već i u odnosu na ideal kopije kao formalno-tehnički verodostojnog zastupnika originala.

U radu *Kratka istorija umetnosti* (1979-1980) kopije – rađene olovkom na papiru i sve istog formata – reprezentuju ikonička dela istorije umetnosti u rasponu od pećinskog otiska šake do Kosjutovih *Definicija* svodeći originale na crtane kopije (izvedene po reprodukcijama) koje raznorodne istorijske stilove svode na jedan zajednički stil (kopiste). U ciklusima koji čine reprodukcije (katkad i originali) pompjerske i sakralne umetnosti (ikone) na kojima su ručno uslikane kopije dela moderne umetnosti (npr. Hrist na grudima nosi Mondrijanovu sliku, Dišanov pisoar umetnut je u kičasti pejzaž, na štafelaju slikara koji slika u pleneru stoji Birenova prugasta slika) radi se o „imputaciji“ kopije u novi kontekst gde kič i avangarda bizarno koegzistiraju u istom pikturalnom prostoru (što bi se moglo pročitati i kao ironički komentar poznatog Grinbergovog eseja „Avangarda i kič“). Kombinovanje uslikavanja i samostalne kopije dolazi do izražaja u projektu *Prizori moderne umetnosti* (1982-1985) gde umetnik uslikava Maljeviča i Mondrijana na karikature iz magazina *Playboy* (koje prikazuju bračne i erotske scene u ambijentu tipičnog američkog doma) ili, pak, izrađuje kopije po nepoznatim „apstraktnim slikama“ (klišejima apstraktnih stilova) koje se pojavljuju na karikaturama. Đorđević

takođe kopira Maljeviča na lesonitu, a Lihtenštajna na požuteloj hartiji, pozicionirajući kopije kao izolovane monade u praznom prostoru podloge, jednu Mondrijanovu sliku više puta kopira poentilističkim stilom Žorža Sera ili je uslikava na banalne objekte (igračke, odeću, obuću, tabakere) i reprodukcije dela drugih umetnika (Jan Dibets),



84. Goran Đorđević ispred *Glasnika apokalipse*, ŠKUC, Ljubljana, 1981.

izvodi goblenske i kompjuterske kopije Maljeviča i Mondrijana, itd. Najintrigantniji projekat *Glasnici apokalipse* (1980-1982) nastao je tako što je umetnik napravio veliki broj (ovaj put striktnih ili u promenjenim dimenzijama) kopija svoje istoimene slike koju je naslikao kao devetnaestogodišnjak, a potom pozvao i kolege, domaće i strane umetnike (R. Todosijević, Z. Popović, M. Abramović/Ulaj, M. Ramsden, L.

Viner i dr.), da urade svoje kopije iste slike. Sama činjenica da se radi o diletantskom mladalačkom radu koji Đorđević (inače autodidakt) opsesivno kopira i u projekat inicira i druge profesionalce, navela je Slobodana Mijuškovića da u razgovoru sa njim konstatuje „kako tu nije bitno šta je i kako je slikano već zašto je slikano“, što je Đorđević propratio pitanjem-odgovorom: ako je original bezvredan da li to implicira bezvrednost njegove kopije ili ona može postati „značajnijom od originala“.⁴⁷⁸ Ova izjava može se uzeti kao Đorđevićev kredo jer se i u drugim radovima kopija ne manifestuje kao slika koja dolazi posle originala, već kao slika koja poseduje autonomnu vrednost i koja, paradoksalno ili ne, naknadno konstituše original kroz pripovedanje neke druge, vlastite priče.

Za razliku od njujorških kolega (čija dela u vreme okretanja kopiji nije poznavao) koji kopiju tretiraju kao ekstra-sliku ili pridodatu vrednost koja otvara dijalog sa originalom i prtljagom njegovih značenja, Đorđevićev interes usmeren je isključivo na kopiju, na oslobađanje njenih anarhističkih potencijala, odnosno na kretanje „po rubu umetnosti“ (S. Mijušković) koje samu instituciju umetnosti dovodi u pitanje, uključujući i vlastitu govornu poziciju. Na pozivnici za prvu samostalnu izložbu kopija pod indikativnim nazivom „Protiv umetnosti“ (SKC, Beograd, 1980) Đorđević je napisao: „Umetničko delo, pored ostalog, izražava neki stav o umetnosti. Radovi prikazani na ovoj

⁴⁷⁸ Goran Đorđević, „Original i kopija“, str. 10.

izložbi nisu umetnička dela. To su samo stavovi o umetnosti. Bolje rečeno, to su stavovi protiv umetnosti. Mislim da je krajnje vreme da se sa umetnosti jednom odlučno strgne napuderisana maska slobode i humanizma i otkrije njeno pravo lice, lice verne i ponizne sluškinje“. Ova izjava sugerše da inventivnu upotrebu kopije ne treba poistovetiti sa pravljjenjem nekog novog originala jer umetnost kao (ma koliko radikalna) kritika umetnosti moguća je samo kao poigravanje sa pravilima igre umetnosti koje pre ili kasnije završava oportunistom, poput kasnog konceptualizma u kojem Đorđević vidi stil lišen „stava“ i naziva ga „belim kičem“ (zato dela konceptualnih umetnika takođe uzima za predmet kopiranja).⁴⁷⁹ Đorđevićeve kopije prelaze preko svih poznatih granica smisla umetničkog kopiranja, što znači da nisu intencionalno napravljene samo da bi osporile pojmove originalnosti i autorstva, već i da bi, i original i kopiju doveli u dotad nepoznate, nezamislive i čak apsurdne situacije koje premašuju svaku zdravorazumsku logiku. Čak i kada, u vidu javnog performansa, slika striktnu kopiju Mondrijanove slike u stalnoj postavci beogradskog Narodnog muzeja (1983), Đorđević to čini sa svešću o tome da kopiranje formalno jednostavne slike predstavlja „čist idiotizam sa stanovišta uobičajenih razloga kopiranja (učenje tehnike slikanja)“.⁴⁸⁰

„Prisvojiti, kopirati, replikovati, postaju nove, invertirane 'anti-estetske' vrednosti“, napisala je Margaret Ajversen pišući o njujorškoj kopističkoj sceni⁴⁸¹, ali, kao što dobro znamo još od istorijskih avangardi, antiestetska vrednost dela ne znači da ono nije ili neće biti prihvaćeno kao umetničko. Stoga ne čudi što je, potpomognut snažnom promocijom od strane uglednih kritičara i institucija (i tržišta, naravno), njujorški kopizam vremenom žanrovski etabliran kao deo umetničkog mejnstrima, i što je kriza autorstva i originalnosti koju je on indukovao prevaziđena tako što je reifikovana kao tema podložna besplodnoj rekuperaciji, o čemu ilustrativno svedoči *Fontana, po Marselu Dišanu* (1991) Šeri Livajn gde je redimejd transformisan u skulpturu koja materijalom i ispoliranošću više asocira Brankusija nego Dišana. Goran Đorđević je 1985. prestao da se bavi autorskim radom u polju umetnosti u kojem nadalje ostaje prisutan kao tehnički saradnik pri realizaciji raznih projekata kopiranja moderne umetnosti koje pratimo sve do danas. Đorđević nije nikada (čak ni u povodu retrospektive „Protiv umetnosti. Goran Đorđević: kopije 1979-

⁴⁷⁹ Vidi Goran Đorđević, „Ko je 'Goran Đorđević?'“, str. 167.

⁴⁸⁰ Isto, str. 168.

⁴⁸¹ Margaret Iversen, „Resistance to Replication“, np.

1985“, Salon MSU, 2011.) objasnio razlog svog povlačenja, ali možda bi nam u naslućivanju mogla pomoći konstatacija jednog kritičara da je kopistički apropijacionizam postavio niz važnih pitanja o umetnosti ali na njih nije dao odgovor ili barem predlog kuda bi se dalje moglo ići. Za razliku od američkih kolega, Đorđević se deklarira antiumetnikom koji nastupa protiv umetnosti i stoga je posve logično za pretpostaviti da je u pitanju sazrevanje svesti o tome da je njegov projekat u ovoj formi zaokružen i da konsekventan epilog može biti samo prestanak autorskog delovanja u polju umetnosti. Odustajanje mora biti više od samog odustajanja, ono mora individualnom činu dati pečat istorijske nužnosti, napisao je jedan kritičar povodom Dišanovog povlačenja iz autorskog rada u umetnosti.

Ni original, ni kopija

U beogradskom Salonu Muzeja savremene umetnosti 1986. godine otvorena je izložba pod nazivom „International Exhibition of Modern Art, New York, 1993“ na kojoj je izloženo pedesetak gusto poređanih kopija znamenitih dela modernih umetnika uključujući Maljeviča, Matisa, Pikasa, Dišana, Magrita, Brankusija, Mondrijana, Lihtenštajna, Njumena, Kosjuta i druge. Izložba je, važno je podvući, bila neautorizovana, u javnosti ju je zastupao njen kustos Slobodan Mijušković, a prateći katalog sadržao je isključivo reprodukcije i spisak eksponata, kao i nepotpisani intervju (na engleskom) sa osobom ili osobama za koju(e) se moglo pretpostaviti da u svojstvu „autora“ stoji(e) iza projekta. Sam naziv – koji je obaveštene posetioce asociirao na



85. *International Exhibition of Modern Art*, Salon MSU, 1986.

istoimenu njujoršku izložbu iz 1913. (poznatu i kao „Armory Show“) koja je na velika vrata uvela modernu evropsku umetnost na američko tle – izazivao je čuđenje, pogotovu navođenje 1993. godine, dok je pogled na kopije otkrivao da su različitog kvaliteta izvedbe, da neke ni približno ne odgovaraju dimenzijama originala, a najveću enigmom izazvalo je

antidatiranje eksponata: *Improvizacija br. 27*. Kandinskog datirana je u 1976, Matisov *Crveni atelje* u 1988, Rajnhardova *Apstraktna slika, crvena* u 1921, Kojsutova *Ideja* u 1905, itd. Enigmu ove izložbe konsektivno je produbila „Poslednja futuristička izložba 0.10“ (naziv preuzet iz istoimene sanktpeterburške izložbe ruske avangarde iz 1915-1916), održana krajem iste godine u jednom novobeogradskom stanu i koja je, takođe neautorizovana, predstavila kopije Kazimira Maljeviča (izloženih u uglu sobe kao instalacija, prema poznatoj fotografiji originalne postavke), kao i nekoliko drugih segmenata sa goblenskim kopijama suprematističkih slika i minijaturnim replikama antičkih reljefa i skulptura. Konačno, u časopisu beogradskih studenata istorije umetnosti 3+4 je nedugo zatim (1986) objavljen tekst pod naslovom „Mondrian '63-96“ potpisan od strane „Valtera Benjamina“, a koji je, u formi transkripta predavanja, na primerima (takođe antidatiranih) kopija Mondrijanove slike iz Narodnog muzeja u Beogradu raspravljao o odnosu originala i kopije.⁴⁸² Sva tri projekta prezentovana su u video-eseju *Ogledi o modernoj umetnosti* (produkcija emisije „TV Galerija“, emitovano na TV Beograd 1987.), pri čemu je Benjaminovo predavanje o Mondrijanu inscenirano u auditorijumu jednog beogradskog fakulteta u maniru edukativnih emisija o umetnosti, ali sa dozom ironije (slušaoci tokom predavanja demonstriraju znake dosadivanja, a auditorijum se postepeno prazni). Dakle, ova tri projekta su već etablirani diskurs kopističkog aproprijacionizma doveli do neočekivanog obrata tako što su ga izveli na teren fikcionalizacije ili izmišljanja priča zasnovanih na značajnim događajima, delima i ličnostima iz istorije moderne umetnosti.

U jednoj kratkoj izjavi, koju je takođe potpisala osoba koja se izdaje za Valtera Benjamina, a odnosi se na beogradski „Armory Show“, stoji konstatacija kako kopija može da napravi „kratak spoj“ u istoriji umetnosti: „Umesto da poštuje hronologiju i implicira razvoj i progres, istorija umetnosti bi mogla da postane nešto kao petlja, ukoliko bi se dve formalno identične slike (original i kopija) pojavile na dve različite tačke na istorijskoj vremenskoj osi“.⁴⁸³ Kratak spoj nastaje time što se ne zna da li se godina iza naziva dela odnosi na vreme nastanka originala ili kopije, jer nijedna godina ne odgovara nastanku originala kakvim ga poznajemo iz istorije umetnosti (apsurd je u tome što se

⁴⁸² Vidi Valter Benjamin, „Mondrian '63-96“, str. 9-11.

⁴⁸³ Walter Benjamin, „On Copies“, u: Branislav Dimitrijević i Dejan Sretenović (prir.), *International Exhibition of Modern Art, 2013, featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York, 1936*, str. 73.

ispostavlja da su neka dela nastala u vreme kada njihovi autori nisu bili ni rođeni, a neka kada više nisu bili među živima, pa čak i projektovana u budućnost, kao i sama izložba), dok, sa tačke gledišta kopije, u jednom broju slučajeva kopija hronološki prethodi originalu, u drugom nastaje više decenija nakon njega, a u trećem takođe obitava u budućnosti. Ono što se na prvi pogled čini kao kaos antidatiranja koji ništi linearni tok istorije i posmatraču onemogućava da vaspostavi bilo kakvu vremensku perspektivu, zapravo je neka vrsta „predstave“ u kojoj kopije figuriraju kao „glumci“ ili „aktanti“, a njen „autor“ kao „režiser“ koji na osnovu istorijskih činjenica pripoveda svoju priču zasnovanu na fikcionalnom scenariju. U ovoj igri dva opoziciona pola istorije-reference i priče-iskaza prevagu odnosi ovaj drugi koji ima vrednost fikcionalne prerade onoga što je zapisano u istoriji i koja sledi Aristotelovu definiciju fikcije kao pripovedanja o onome što se moglo ili će se možda dogoditi. Drugim rečima, u ovom teatru kopija predmet fikcionalizacije nisu samo originalna umetnička dela i njihovi nominalni autori, već i sama istorija umetnosti, što znači da se on ispostavlja kao metanarativ koji istoriju umetnosti pretvara u unutrašnju temu rada. Beogradski projekti kopiranja mogli bi se na još jedan način uporediti sa pozorištem: kao što publika koja dolazi da gleda antičke tragedije ili Šekspira već zna sadržaj i likove komada i traga za autentičnošću rediteljske intepretacije i glumačke izvedbe, tako se se i na ovim „rekonstruisanim“ izložbama ono poznato (istorijsko-umetnički tekst i njegovi akteri) transformiše u nešto nepoznato i novo, nešto što nas navodi da se zapitamo šta zapravo znamo o onome što se unapred podrazumeva. U tom smislu, i Borhes za Menara kaže da on postupa u skladu sa defincijom istorije Vilijema Džemsa koji smatra da istorijska istina nije ono što se dogodilo, već ono što procenjujemo da se dogodilo.⁴⁸⁴ Za razliku od njujorškog aproprijacionizma gde kopija prisvaja original kao istorijsku činjenicu ali istovremeno i čuva distancu vlastitog identiteta kopije, ovde je u pitanju komplikovanje odnosa između originala i kopije pošto su oboje postavljeni u mašinu fikcionalne modelizacije. Kako konstatuje Slobodan Mijušković pišući o „Internacionalnoj izložbi moderne umetnosti“, ona nas uvlači u „jedno stanje neizvesnosti i nesigurnosti“, uvodi u „jedan prostor bez oslonca u kojem smo okruženi stvarnim i nestvarnim, poznatim i nepoznatim, istinom i

⁴⁸⁴ Jorge Luis Borges, „Pierre Menard. Author of the *Quixote*“, np.

laži, smislom i besmisлом, najzad kopijama i originalima“.⁴⁸⁵ Suština ovde upotrebljene fikcionalne modelizacije je u tome što je celina, kako bi rekao Žan Žene, fikcionalnija od pojedinačnih delova zato što ona predstavlja uslov pod kojim oni stupaju u odnos sa drugim delovima, što se podjednako odnosi na formu (rekonstrukcija izložbe) i na sadržinu (antidatirane kopije).

Prvi primer fikcionalizacije kopije i njenog autora nalazimo u „slučaju Henk Heron“ koji je iniciran 1973. kada se u zborniku tekstova *Umetnost ideje (Idea Art)*, koji je priredio Gregori Betkok, pojavio tekst „Lažno kao više“ iz pera nepoznate kritičarke Čeril Bernštajn koji je raspravljao prvu samostalnu izložbu takođe nepoznatog slikara Henka Herona na kojoj su bile predstavljene kopije slika Frenka Stele. U tekstu je Bernštajnova tvrdila kako su Heronove kopije superiornije od Stelinih originala zato što mnogo snažnije manifestuju „materijalnu doslovnost“ i „nemilosrdnu vizuelnu logiku“ zbog koje je Stela toliko hvaljen, odnosno zato što je kopista Stelin diktum „ono što vidiš je ono što vidiš“ do krajnosti purifikovao uklanjajući sve konotacije autorstva.⁴⁸⁶ „Umetnost gospodina Herona ne produbljuje, ne proširuje, niti je, ako ništa drugo, radosna. Posve suprotno, ona je površinska, oskudna i povrh svega tragična, jer nas svakom linijom i potezom snažno podseća na to da reprezentuje ontološko stanje našeg vremena, zapravo svakog živog bića: neautentično iskustvo“, zaključuje Bernštajnova.⁴⁸⁷ Nekoliko godina kasnije Tomas Krou će otkriti da su i Čeril Bernštajn i Henk Heron fikcionalni likovi koje je izmislila kritičarka Kerol Dankan kako bi pokazala da je pitanje ne-reprezentativnosti i faktualnog statusa dela u bezličnoj apstrakciji minimalističke umetnosti obmana jer simbolički referše na nešto izvan slike: na ime osobe „Stela“ i na „sistem umetničkog dela Stela“. Heronove kopije, pak, ne mogu biti deo tog sistema jer ih je svojeručno naslikao i stoga su oslobođene simboličke funkcije reprezentovanja „Stele-osobe“ ali, isto tako, ne mogu biti ni Heronove jer su vizuelno identične Stelinim slikama i ne donose nikakav opipljivi kreativni pomak, pa se stoga Heron i ne može nazvati autorom već radije egzekutorom koji „Stelu-delo“ oslobađa vezanosti za „Stelu-osobu“.

⁴⁸⁵ Slobodan Mijušković, „Govor u neodređenom licu“, str. 30.

⁴⁸⁶ Vidi Thomas Crow, „The Return of Hank Herron: Simulated Abstraction and the Service Economy of Art“, *Modern Art in the Common Culture*, str. 69.

⁴⁸⁷ Cit. pr. Carol Duncan, „Fake as More“, str. 218.

Donekle sličnu subverziju „istorije umetnosti odgovarajućeg imena“ (R. Kraus) nalazimo i u predavanju o Mondrijanu čiji je potpisnik prisvojio ime mislioca koji je topos kopije/reprodukcije prvi uveo u modernu teoriju umetnosti (i koji se neizbežno citira i debatuje u skoro svakoj raspravi na ovu temu), čime, slično Dankanovoj, odvaja „Benjamin-teoriju“ od „Benjamin-osobe“. Takođe, „Poslednja futuristička izložba 0.10“ dobila je svoj epilog u pismu upućenom časopisu *Art in America* (septembar 1986.) koje je nosilo potpis „Kazimir Maljevič, Beograd, Jugoslavija“ i predstavljalo komentar na prikaz (objavljen u jednom od prethodnih brojeva časopisa) izložbe na kojoj je američki umetnik Dejvid Diao u formi dvodimenzionalne slike reprezentovao originalnu



86. Valter Benjamin, *Mondrian '63-96'*, Cankarjev dom, Ljubljana, 1986.

Maljevičevu postavku prema pomenutoj fotografiji sanktpeterburške izložbe. U pismu osoba, ponekad imenovana „beogradskim Maljevičem“ (što je posledica nenaviknutosti kritike, čak i one obaveštene, da se o umetnosti govori u odsustvu autora-potpisnika), navodi kako je bila zapanjena činjenicom kako je jedina sačuvana fotografija (uz to i crno-bela) izložbe postala „čak važnija od mojih suprematističkih slika“, što je bio „glavni razlog zašto već godinama razmišljam o ponovnom postavljanju te iste izložbe“, koja se odigrala na njenu sedamdesetu godišnjicu u „malom stanu u prelepom gradu Beogradu“.⁴⁸⁸ „Znam da će ovo pismo za vas biti veliko iznenađenje, pošto većina ljudi misli da sam umro 1935. godine“, kaže Maljevič i zaključuje: „Da, mnogi ljudi misle da sam umro. Ali, da li sam zaista?“⁴⁸⁹ Shvaćeni kao glumci u predstavi, „Benjamin“ i „Maljevič“ ovde figuriraju kao utvare ili duhovi koji se pojavljuju niotkuda i koji – kao i kopije koje slikaju i tumače – obitavaju u nekom paralelnom svetu u kojem nešto naizgled nemoguće paradoksalno postaje moguće. Odustajući od koncepta autorstva, tvorac(i) ovih projekata ne koristi(e) imena istorijskih ličnosti kao pseudonime već kao označioce koji se mogu taktički izmeštati i privezati za neko novo označeno. Žak Derida

⁴⁸⁸ Kazimir Malevich, „A Letter from Kazimir Malevich“, str. 44.

⁴⁸⁹ Isto.

je u jednom drugom kontekstu napisao nešto što u potpunosti konvenira anonimnim beogradskim projektima kopiranja: „U ovoj igri reprezentacije, tačka porekla postaje nedokučivom... Više nema prostog porekla. Ono što je reflektovano razdvaja se u sebi i to ne samo kao dodatak sebi ili svojoj slici. Refleksija, slika, dvojniki, razdvaja ono što dublira. Poreklo spekulacije postaje razlika“.⁴⁹⁰

U narednim decenijama slede novi anonimni projekti kopiranja koji se više ne lociraju samo u Beogradu, već se pojavljuju na raznim permanentnim lokacijama i povremenim izložbama u Evropi i Americi. Logika rekonstrukcije-rekolekcije značajnih događaja iz istorije moderne umetnosti ovde dobija novi smisao u odnosu na beogradske projekte pošto je tu fokus pažnje usmeren na muzej kao instituciju koja, s jedne strane, konstruiše istoriju umetnosti, a sa druge, proizvodi razliku među stvarima, odnosno razliku između umetničkog dela i njegove kopije. U Njujorku se u jednom stanu 1992. otvara za javnost *Salon de Fleurus* koji rekonstruiše kolekciju moderne umetnosti u ambijentu pariskog stana američke književnice Gertrude Stajn, a koju čine kopije slika (Matis, Pikaso, Sezan, itd.) i kopije fotografija enterijera koje reprezentuju kolekciju (sve kopije rađene su u oker tonovima), kao i antikvarni mobilijar i raznovrsni predmeti „iz epohe“ koji celoj postavci pridaju karakter autentizovane rekonstrukcije prošlosti. U Karl Ernst Osthaus muzeju u Hagenu se na izložbi „Muzeutopija“ (2000) pojavljuje *Alfred*



87. *Istorija umetnosti* H. V. Jansona, Mauzolej istorije umetnosti, Beograd

Bar, Muzej moderne umetnosti, Njujork, 1936, odnosno kvazi-maketa (veličine 2x2 metra) sa minijaturnim kopijama dela iz Barove stalne postavke koja je konstituisala prvi i dugo vremena globalno dominantni narativ istorije moderne umetnosti. Potom se u jednom beogradskom suterenskom stanu otvara *Mauzolej istorije umetnosti* (3056) koji čine dve „galerije“ (sobe) posvećene dvema – kod nas nekada rado čitanim – knjigama o umetnosti: *Istoriji umetnosti* H. V.

Jansona koja je reprezentovana crtanim kopijama reprodukcija izloženim u ambijentu „orijentalne sobe“ (obložene ćilimima i prenatrpene antikvarnim predmetima, knjigama,

⁴⁹⁰ Cit. pr. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, str. 176.

starim fotografijama, itd), i *Istoriji modernog slikarstva* Herberta Rida koja je reprezentovana slikanim kopijama remek-dela modernog slikarstva smeštenim u ambijent „moderne sobe“, nalik onom tipičnog jugoslovenskog doma šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka (nameštaj, gramofon, ploče, modni časopisi i sl.). Na posletku se u Berlinu 2004. otvara *Muzej američke umetnosti* posvećen „prikupljanju, prezervaciji i izlaganju uspomena“ na američku umetnost izlaganu u Evropi tokom pedesetih i šezdesetih godina (u vidu putujućih izložbi koje je organizovala njujorška MoMA), a koji uz (crno-bele) kopije slika čine i slikane kopije stranica originalnih kataloga, a sve je to opet smešteno u odgovarajuću ambijentalnu celinu epohe. Svi ovi projekti zasnovani su na etnografskoj politici izlaganja koja, poznato je, ne pridaje značaj intrisičnoj vrednosti eksponata (što čini umetnički muzej u kojem se eksponat samoreprezentuje kao jedinstvena estetska vrednost), već inscenacijski konstruiše određenu kulturu kombinovanjem artefakata kao reprezentanata te kulture. Primena etnografske politike izlaganja dovodi do toga da kopija, između ostalog, ne figurira kao zamenska slika već i sama postaje artefakt koji, zajedno sa drugim eksponatima, označava jedan širi kulturni okvir neophodan za razumevanje okolnosti koje okružuju značajne događaje i narative moderne umetnosti. Zato nije ni bitno kojoj kategoriji predmeta pripadaju eksponati, pošto je njihovo dejstvo kumulativno, a u prvi plan izbija pitanje upotrebe muzeja kao medija za uspostavljanje „kulture sećanja“. Ako znamo da je (javno) sećanje sve ono što je prisutno u nekom specifičnom mediju, nešto što je faktički operativno u realnosti, onda shvatamo da je muzej (a pogotovo mauzolej) ovde iskorišćen kao medij a rekonstrukcija kao metod sećanja.

Čini se da je Branislav Dimitrijević, pišući o *Mauzoleju istorije umetnosti*, najpreciznije opisao smisao ovih projekata kada je napisao kako su oni „proizvod distanciranog pogleda koji dolazi 'spolja', iz pozicije neagresivnog otpora koji nije određen ni autorom, ni bilo kakvim manifestom, ni skandalom koji provocira, već konkretnom politikom izlaganja i intelektualnom disciplinom i rigoroznošću“.⁴⁹¹ Stoga bi se mogao izvesti zaključak da se ovde ne radi o kopističkom apropijacionizmu jer kopiranje nije cilj po sebi već sredstvo (udruženo sa kolekcioniranjem artefakata) konstrukcije metanarativa ili „promene skupa uslova“ (Fuko) pod kojima se konstruiše i

⁴⁹¹ Branislav Dimitrijević, „Veličanstvena grobnica“, str. 224.

poima istorija umetnosti kao unutrašnja tema rada. U razgovoru koji je slovenačka kustoskinja Beti Zerovc vodila sa „Valterom Benjaminom“ konstatovano je kako anonimni projekti kopiranja – iako se pojavljuju u kontekstu umetnosti u formi koja nalikuje savremenoj ambijentalnoj instalaciji – ne moraju uopšte biti shvaćeni kao umetnička dela ili, pak, mogu biti shvaćeni kao „meta-umetnost“ zato što tu umetnost više nije tema istorije umetnosti već obrnuto.⁴⁹² „Kada je istorija umetnosti ustanovljena ona nije zaboravila hrišćanske narative“ već ih je rekontekstualizovala, pa stoga na isti način, navodi „Benjamin“, ova meta-umetnička dela ne donose zaborav istorije umetnosti (nisu dekonstrukcija) već njenu rekontekstualizaciju kao nešto blisko sećanju.⁴⁹³ Dišanovo kartezijansko pitanje „mogu li se praviti dela koja nisu umetnička dela?“ ovde, na novim konceptualnim osnovama, ponovo dobija na aktuelnosti zato što se ovi „muzeji“ i „izložbe“ između s one strane svih poznatih i zamislivih kategorizacija umetničkog dela i svojom paradoksalnom logikom „rekonstruisane fikcije“ (M. Gržinić) istovremeno navode na intelektualnu refleksiju, opčinjavaju i zbunjuju. Ovi projekti vraćaju odavno iščezli doživljaj čuđenja u područje savremene umetnosti (u kojem je odavno sve postalo prozirno jasno), a čiju analogiju možemo pronaći u opisu renesansnih kabineta retkosti Stivena Grinblata: „Izražavanje čuda označava sve ono što ne može da se shvati, u šta jedva može da se poveruje. Ono skreće pažnju na problem kredibiliteta, a u isto vreme insistira na neospornosti, nužnosti tog iskustva“.⁴⁹⁴

⁴⁹² Vidi Beti Zerovc, „My Dear, This Is Not What It Seems To Be. An Interview with Walter Benjamin“, str. 29.

⁴⁹³ Isto, str. 34.

⁴⁹⁴ Cit. pr. Lorens Vešler, *Kabinet čuda gospodina Vilsona*, str. 82.

VIII Subjekt prisvajanja

Autor-funkcija

Sa pojavom Dišanovog redimejda umetnik po prvi put u povesti prestaje da bude obligatorni izvor i egzekutor umetničkog dela – integralno stvaralačko sopstvo koje je od romantizma smatrano najvišim stupnjem i idealom ljudskog samoostvarenja – i postaje „postkartezijski” (D. Roberts) ili neuslovljeni umetnik koji decentralizuje tradicionalni pojam autorstva razvodeći ga od čina egzekucije. Da bi bio autorom, umetnik više ne mora da oblikuje materiju niti da stvara „nešto novo“ i originalno što ne postoji u svetu, pošto nominalni uslovi autorstva – estetski sud i signatura – bivaju zadovoljeni samim činom izlaganja objekta u umetničkom kontekstu. Sa redimejdima Dišan je, navodi Marta Baskirk, razvio novi način ustanovljavanja autorstva koji operiše u tandemu sa testiranjem granice umetničkog dela, pri čemu su tu, paradoksalno, kategorije dela i autora istovremeno deklarisanе i dovedene u pitanje.⁴⁹⁵ Svođenje kreativnog čina na odabir i izlaganje neumetničkog predmeta izoluje „autor-funkciju“ (M. Fuko) kao metadiskurzivnu konvenciju koja nema veze sa realizacijom dela već sa epistemološkim i institucionalnim uslovima identifikacije te realizacije. Potpisom „R. Mutt 1917“,



88. Potpis „R.Mutt“ na *Fontani* (replika) Marsela Dišana, 1917.

upadljivo ispisanim na levoj donjoj strani *Fontane*, Dišan je formalno zadovoljio konvenciju autografske autentifikacije umetničkog dela, dok je istovremeno parodirao kvazi-magijsko ustrojstvo signature kao overe kreativnog akta i depozita estetske vrednosti. Naravno, „Richard Mutt“ je fiktivni autor čije je prezime, prema Dišanovom objašnjenju, nastalo stapanjem naziva firme za proizvodnju sanitarija (*Mott Works*) i imena junaka popularnog stripa (*Mutt and Jef*), dok je ime preuzeto iz francuskog slenga gde označava vrećicu za novac (*ri-chard*) i aludira na bogatstvo i tvrdičluk.⁴⁹⁶ Ovde se ne radi samo o tome da je Dišan aproprijacijom proizveo i „delo“ i „autora“ (lingvističkim morfigom), već i da je samim tim –

⁴⁹⁵ Martha Buskirk, „Thoroughly Modern Marcel“, str. 201.

⁴⁹⁶ Vidi Thierry De Duve, *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, str. 137.

„najavljujući“ Fukoovou i Bartovu dekonstrukciju humanističke ideologeme autora – ukazao na uzročno-posledičnu vezu između principa obrazovanja i subjekata u objektima u političkoj ekonomiji sistema kultura-umetnost.

Iako ga Fuko u svojoj raspravi „Šta je autor?“ ne spominje, „Richard Mutt“ je snažna parodijska figura autor-funkcije koju će francuski filozof definisati na sledeći način: autor nije integralno i stabilno kreativno sopstvo koje prethodi delu, već funkcija vezana za juristički i institucionalni sistem koji „okružuje, uzglobljava i određuje diskurse“.⁴⁹⁷ Za Fukoa, autor je ideološka funkcija koja služi kontroli i grupisanju diskursa i koja tvorevinama zavedenim pod njegovim imenom dariva jedinstvo smisla, tematsku orijentaciju i jezičko-stilsku koherentnost, i kao takva predstavlja oznaku identiteta koja ne mora imati uporište u stvarnoj ličnosti, poput Hermesa Trimegistusa koji objektivno nije postojao ali obavlja funkciju objedinjavanja tekstova koje mu je metadiskurzivni sistem pripisao.⁴⁹⁸ Shodno tome, stvaralac koji svojim potpisom želi i sebi i drugima da saopšti da je on autor umetničkog dela, zapravo podgreva iluziju identičnosti izvora i autora umetničkog dela, o kojoj svedoče falsifikati i pseudonimi, ali i *Fontana* gde su izvor i autor dve različite ličnosti, jedna stvarna, a druga fiktivna. Tim povodom, Piter Volen je, komentarišući „teoriju autora“ (*auteur theory*) – koju su pedesetih godina razvili francuski filmski kritičari i stvaraoci okupljeni oko časopisa *Cahiers du cinéma* i iz koje je izveden pojam autorskog filma – predložio da ono što se smatra režiserom-autorom treba zvati „autorskim kôdom“, a imena režisera pisati pod navodnicima (npr. „Hičkok“, „Hoks“) kako bi ih razlikovali od stvarnih ličnosti istog imena.⁴⁹⁹ Sintagma „autorski kôd“ naizgled referiše na ono što se u istorijsko-umetničkoj nauci naziva individualnim stilom ili „konstantnom formom“ (M. Šapiro), dok je Volen koristi kako bi opisao sistem pravila i prinuda kojima se reguliše međusobna komunikacija odašiljaoca i primaoca poruke. Izvor, videli smo u prethodnim poglavljima, sa svojom tvorevinom stoji u metonimijskom odnosu bliskosti, ali autor ne, zato što se ulaskom u svet umetnosti delo otuđuje od svog izvora ulazeći u kompleksnu mašinu proizvodnje smisla i što se identifikacija dela sa nekim subjektom odvija *post factum*, kroz procedure administrativne organizacije i institucionalne konsekracije – produkciju „istorije umetnosti odgovarajućeg

⁴⁹⁷ Mišel Fuko, „Šta je autor?“, str. 15

⁴⁹⁸ Isto.

⁴⁹⁹ Peter Wollen, *Signs and Meaning in Cinema*, str. 147.

imena“ (R. Kraus). Kada Fuko utvrdi kako privatno pismo ima potpisnika, ali ne i autora onda on sugerše da autorovo ime služi da obelodani postojanje određenog diskursa kao naučno ili umetnički relevantnog, čime se „društvo štiti od bujanja značenja“ i uspostavlja sistem vrednovanja i hijerarhizacije kulturnih tvorevina. „Da bi jedan spis bio spis“, kaže Žak Derida krećući se sličnom linijom mišljenja, „potrebno je da on nastavi da 'dela' čak i ako i ono što se naziva autor spisa više ne odgovara onome što je napisano“ ili „mu ne ide u prilog intencija tog spisa ili briga o punoći njegovog značenja, čak i onog koje se, izgleda, upisuje u njegovo ime“. ⁵⁰⁰ Šta reći, na primer, za dela čiji su tvorci nepoznati i koja se retroaktivno atribuiraju nekoj školi kao njen stilski izdanak (npr. „Rubensova škola“), identifikuju geografskim poreklom („majstor iz...“) ili se, ako nema specifičnih indikatora, prosto podvode pod etiketu „nepoznati autor“ gde se identitet dela, poslovično povezan sa biografijom subjekta-autora, iskazuje kao desubjektifikovan i polovičan.

Dišan je *Fontanom* izolovao autor-funkciju kao spoljašnji uslov dela, pokazavši u praksi, kako bi rekao Fuko, da se analizom delovanja ove funkcije može više naučiti o „načinima postojanja“ (kretanja, vrednovanja, pripisivanja, prisvajanja) umetničkog i naučnog diskursa nego analizom tema i pojmova koje on pokreće. ⁵⁰¹ Ako je umetnik „nesvesni katalizator“ (P. Volen) elemenata i uticaja koji je pružaju izvan njegove svesne kontrole, onda je Dišan „svesni katalizator“ koji delimično odstupa od konvencija zasnivanja umetničkog subjekta, a delimično ih zadovoljava, i u tom procepu između doslovnog i ironijskog podriva fantazmu unitarnog umetničkog subjekta. S druge strane produktivisti su u postateljskom radu oličenom u kolektivnoj proizvodnji industrijskog tipa takođe videli model nestajanja unitarnog (buržoaskog) autora-subjekta koji obitava u ateljskoj kuli od slonovače, ali i tako proizvedeno delo bilo je autorski singularizovano, a kolektivism se ispostavio kao vrsta *outsourcinga* prikrivenog iza utopijske ideje socijalizacije umetničkog rada – komunizma produkcije umetnosti. Nadrealisti nisu imali tako visoke socijalne i političke ciljeve kada su upražnjavali tehniku presavijenog papira koju su nazivali *cadavre exquis* (fran. izuzetni leš) i koja se sastojala u sastavljanju jedne rečenice ili crteža od strane više lica od kojih nijedno ne može da vidi ono što su

⁵⁰⁰ Žak Derida, „Potpis, događaj, kontekst“, str. 16.

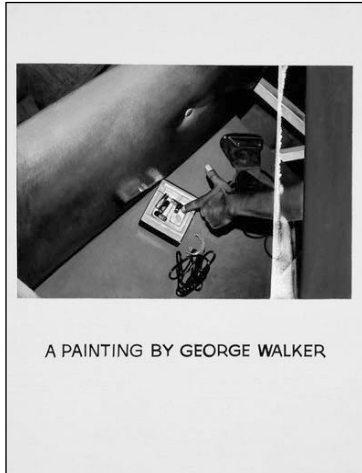
⁵⁰¹ Fuko, isto, str. 43.

prethodnici uradili. Delo se tu uspostavlja kao produkt kolektivnog eksperimenta sa automatskim pisanjem, zasnovanog na principu nepredvidljivih i slučajnih spojeva fragmenata, ali iako se crtež primarno potpisuje etiketom „grupa nadrealista“ imena učesnika se najčešće (npr. u srpskom nadrealizmu) nabrajaju dalje u zagradi, čime se proizvodi oscilacija između onoga što Breton naziva „kolektivnom komunikacijom“ i individualnog doprinosa. Grupa *Cobra*, letristi i situacionisti će kolektivni rad – spajajući komunalni duh istorijskih avangardi sa Marksovim pojmom „kolektivnog radnika“ – odvesti u daljem smeru anonimne proizvodnje koja ne priznaje pojedinačne doprinose već „kolektivnu subjektivnost“, što su modeli decentralizacije i deindividualizacije autorstva koje ćemo u različitim oblicima, a naročito od početka devedesetih, nalaziti kao uobičajenu pojavu u umetničkoj praksi. U eseju koji se bavi fenomenom kolektivne kreativnosti, Anđelika Nolert postavlja nekoliko pitanja kojima sumira osnovne probleme udruženog rada umetnika: „Da li umetnički kolektiv pokušava da stvori kolektivno delo ili ga više zanima proces kolaboracije? Da li umetnici participiraju u kolektivnoj ideji ali potom individualno razvijaju svoja dela? Ili kolektiv autora zajedno radi da bi proizveo singularno delo?“⁵⁰² S druge strane, uvođenje neumetnika kao saradnika u izvedbu rada (npr. telefonske slike Moholji-Nađa) ili „profesionalnog amatera“ u svet umetnosti (*Cobra*) pojava hepeninga, akcije i drugih formi participacijske umetnosti, digitalna interaktivnost, takođe su, implicitna ili eksplicitna, sredstva deelitizacije, despecijalizacije ili deprofesionalizacije umetničke proizvodnje, ali radom sistema umetnosti je u krajnjoj instanci nešto izolovano kao umetničko delo i kao autorska tvorevina pripisano onome ili onima koji su ga inicirali, producirali, organizovali, kontrolisali, dokumentovali, izložili ili na bilo koji drugi način uveli u svet umetnosti.

„Slučaj R. Mutt“ jedinstven je kako za Dišana – koji je druge radove potpisivao svojim pravim imenom (i poigravao se pseudonimom Rrose Selavy) – tako i za avangardu uopšte, ali će njegova dekonstrukcija autor-funkcije postati uzornim modelom za konceptualističku kritiku autorstva koja će zadobiti vrednost političkog akta kritike institucija. Konceptualni umetnici su, kao i situacionisti, autorstvo i vlasništvo smatrali ekvivalentnim pojmovima, a njihove strategije bile su, između ostalog, usmerene i denigraciji robne vrednosti umetničkog dela (originalnosti, ekspresivnosti, individualnog

⁵⁰² Angelica Nolert, „Art is Life, and Life is Art“, str. 26.

stila) kroz pretpostavljeno nekonzumabilne forme performansa, ponašanja, teksta, dijagrama, umetničke dokumentacije, efemernih objekata i instalacija, *site-specific* radova i sličnog. Iako je apropijacija retka procedura u konceptualnoj umetnosti ona se, kako navodi Lusi Lipard, najčešće upošljava shodno Dišanovoj formuli „polaganja prava“ (*claiming*) i ispoljava u strategijama prisvajanja dela drugih umetnika u cilju zasnivanja umetničkog rada kao kolektivnog čina ili „plasmana“ neoriginalnog sadržaja,



89. Džon Baldesari, *Slika Džordža Vokera (Naručene slike)*, 1969-1970.

a koji se kao takav neće moći identifikovati sa humanističkim (modernističkim) konceptom autora.⁵⁰³

Džon Baldesari slikanje *Naručenih slika* (1969-1970), zasnovanih na fotografijama, poverava amaterima i svaku potpisuje njihovim imenima, Ian Burn u projektu *Kseroks knjiga* (1968) izlaže 100 kopija jednog belog lista papira koji kseroksiranjem postepeno tamni dok u potpunosti ne pocrni, dok Robert Moris u video-performansu *21. 3* (1964) parodijski čita tekst „Ikonografija i ikonologija“

Ervina Panovskog. Za razliku od Dišanovog lukavstva sa R. Muttom, ovde je na delu eksplicitna kritika autor-subjekt pozicije koja reflektuje opšti antiautoritarni i

antinstitucionalni duh šezdesetih kao perioda „velikog odbijanja“ (H. Markuze) konstitutivnih ideologema buržoaskog društva i modernističke visoke kulture uopšte. Međutim, konceptualna kritika podlegla je istim mehanizmima institucionalne preformulacije pojma autorstva koja je prethodno ozvaničena ulaskom Dišanovih redimejda u muzeje: autorstvo se, kao i originalnost, više ne vezuje samo za izvedbu već i za ideju, a autor-funkcija se više nego ikada ranije komodifikuje, posve u skladu sa Benjaminovom tezom kako kapital poseduje moć da neutralizuje i apsorbuje svaku kulturnu formu, koliko god radikalna i opoziciona ona bila. Sledeći istu liniju mišljenja, Benjamin Bjuhloh konstatuje da je konceptualistička kritika autorstva i robne ekonomije umetnosti, koliko god istorijski značajna, u suštini bila naivna: „Kritičko poništenje kulturnih konvencija samo po sebi neposredno iziskuje uslove spektakla, što će reći da insistiranje na anonimnosti i demoliranje autorstva instantno produkuju brendirana imena

⁵⁰³ Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object*, str. xv.

i identifikovane produkte.“⁵⁰⁴ Ako ostavimo po strani objektivnu činjenicu implozije konceptualne umetnosti – koja se odigrala sredinom sedamdesetih (usled konflikta „njenih političkih fantazija sa realnim ekonomskim uslovima umetničkog sveta“, precizira Džef Vol⁵⁰⁵) – i vratimo pojmu autorstva, videćemo da konceptualistički aproprijacionizam, noseći Dišana u svom prtljagu, utabao stazu onom postkonceptualističkom koji će biti lišen njegovih utopijskih ideala.

Kopistički aproprijacionizam nije uzrokovao smrt autora jer su ovi umetnici prisvojevine potpisivali svojim imenom i često ih pompezno deklarirali kao „krađe“, „konfiskacije“ ili „plagijate“. Ali, ono što jeste značajno jeste to da je ovde na delu razmatranje pojma autorstva koje radije konvenira Bartovoj nego Fukoovoj kritici i koja u prvi plan postavlja aktivnosti čitanja, interpretacije i prisvajanja tekstova drugih stvaralaca. Po Bartu, umesto klasične figure „Autora-Boga“ koji stvara shodno moći vlastite imaginacije, moderno doba (počevši sa Malarmeom, a potom i Brehtom i nadrealizmom) iznedrilo je „skriptora“ čija se jedina moć sastoji u kombinovanju predpostojćih tekstova iz „već-formiranog rečnika“ književnosti i koji se, za razliku od autora koji kao subjekt prethodi tekstu (poput oca detetu) i u njega unosi svoju biografiju, rađa sa samim tekstom kao njegov izdanak.⁵⁰⁶ Bartova teorija intertekstualnosti, kako smo već napomenuli u uvodnom poglavlju, jedna je od mogućih definicija moderne aproprijacije, ali pojam skriptora je indikativan i po tome što Bart eksplicitno tvrdi da jedinstvo njegovog teksta ne ovisi o poreklu već o destinaciji, pa stoga priziva „aktivnog čitaoca“ koji mu zaokružuje smisao tako što ga postavlja u odnos sa intertekstom.⁵⁰⁷ Upravo se ovakva operacija odigrava u kopističkom aproprijacionizmu: kroz refotografije Livajnovne ponovo se iščitava Voker Evans i njegov odnos prema aktu i konvencijama reprezentacije nagog tela, kroz Bajdlove kopije ponovo se razmatra mit o Pikasu, kroz Prinsovu refotografiju kauboja drugačije se razume ideološka potka reklama za Marlboro cigarete itd. Za razliku od pop-artističkog konzumerizma i konceptualističkog „polaganja prava“, ovde se umetnik strategijski deklarirše kao skriptor koji otvoreno priziva dišanovski „koeficijent posmatrača“ kao instancu koja treba da zaokruži značenje dela.

⁵⁰⁴ Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions“, str. 140.

⁵⁰⁵ Jeff Wall, „Dan Graham's *Kammerspiel*“, str. 504-513.

⁵⁰⁶ Roland Barthes, „The Death of the Author“, str. 41.

⁵⁰⁷ Isto.

Kako navodi teoretičarka postmodernizma Linda Hačion, mnogo slavljena ili oplakivana smrt autora ne znači njegovo iščeznuće već osporavanje njegovog neprikoslovenog autoriteta ili teleološke moći: „Kao da je Zevs lišen svojih munja i labudova, možda još obitavajući na Olimpu, ali kao kamper koji kuva na plin. On *jeste*, ali više nije bog“. ⁵⁰⁸

Fikcionalne ličnosti kritičarke Čeril Bernštajn i slikara Henka Herona pitanje produkcije autorstva dovode u vezu sa autoritetom kritičara koji, bivajući i sam fiktivan, čitav slučaj zapravo svodi na obmanu javnosti, na stvaranje fame oko nepoznatog skriptora-kopiste koji je navodno bolji umetnik od proslavljenog autora-slikara Frenka Stele. No, čini se da je najveći izazov autor-funkciji nakon Dišana uputio upravo onaj ili oni koji su produkovali „Internacionalnu izložbu moderne umetnosti“ i ostale bezimene projekte kopiranja jer tu je sistem autorizacije ostavljen bez ikakve, makar i fiktivne (npr. pseudonim), reference koja bi pomogla u identifikaciji dela sa nekim imenom ili oznakom. U jednom programskom tekstu o svojoj umetnosti Danijel Biren je napisao kako je anonimnost tvorca preduslov da se delo neutralizuje u odnosu na „kvazi-anegdottični“ (ili, dodaćemo, hagiografski) interes za autora i tako dođe u fokus pažnje kao autonomni entitet („ne više *njegovo* delo“, već „*delo*“, kaže on). ⁵⁰⁹ Isto je mislio i Flober kada je napisao da se umetnik ne sme pojavljivati u svom delu („bezličnost je znak snage“, kaže on), kao što se Bog ne pojavljuje u prirodi, ali on je ipak verovao u stil kao izraz misli, kao što je Biren verovao u formalnu neutralnost umetnosti kao ponavljanja univerzalne apstraktne forme i od nje načinio prepoznatljiv individualni stil. U beogradskim projektima kopiranja na delu je ultimativni i neopozivi nestanak i autora i skriptora jer onaj/oni koji stoji(e) iza njih pre svega polazi(e) od načela da kopija tradicionalno nema vlastiti identitet niti potpisnika, da pred kopijom to pitanje niko ni ne postavlja i da ona zato i obitava izvan umetničkog sistema „kreacije kreatora“ (P. Burdije). Međutim, kako ove kopije, videli smo, ipak donose neki osoben stav o (istoriji) umetnosti, i izlažu se u prostorima namenjenim izlaganju savremene umetnosti, onda tu aporija autorstva postaje produktivnom u smislu svođenja umetnosti na „nulti stadijum subjektivnosti“ (S. Mijušković), odnosno na ono što Derida naziva neoznačavajućim ili ćutljivim subjektivitetom. Za razliku od njujorškog kopističkog aproprijacionizma koji

⁵⁰⁸ Linda Hačion, *Poetike postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, str. 315.

⁵⁰⁹ Daniel Buren, „Beware“, str. 153.

otvara „dijalog“ autora i skriptora i u krajnjoj instanci biva uhvaćen u mrežu svojinskih vrednosti, ovde nema ni skriptora što znači da se tu negira i sam pojam aproprijacije kao korišćenja dela drugog umetnika „zarad sopstvene primene“ (R. Nelson). Ako kopiranje prestane da bude posvajanje, ako delo i izložba nemaju signaturu i nisu uokvireni nekim autorskim kôdom, onda to znači da je na delu bezlični uređaj kopiranja koji Birenovu propoziciju neautorizovanog dela doslovno realizuje u praksi.

„Umetnik“ je nužnost za umetnost, ali ne subjektivna nužnost. Subjektivna egzistencija umetnosti jesu umetnička dela, i ništa drugo. Umetnik nije subjektivni akter umetnosti. Umetnik je žrtveni deo umetnosti. On je, takođe, ono što nestaje iz umetnosti. A etika umetnosti jeste da prihvati to nestajanje“, stoji u jednom tekstu audio-vizuelne andergraund grupe Autopsia (osnovane 1980.) čija je produkcija zasnovana na tri postulata kojih se pridržavala sve do danas: tema je smrt, metod ponavljanje, a govor bezličan.⁵¹⁰ Ovde se valja prisetiti da je postrukturalistička dekonstrukcija figure autora bila izdanak antihumanističke teze o smrti subjekta koja je napala ideologiju individualnosti kapitalističkog društva, dok je u biti reprodukovala njeno jezgro ili sistem postvarenih odnosa razmene koji dovodi do pražnjenja ili razaranja subjektivnosti. Kako samo ime grupe sugerise, Autopsia svojom „apologijom smrti“ dijagnostifikuje rastvaranje subjektivnosti kroz bezlični govor i repeticiju znakova smrti, dok anonimni projekti kopiranja idu korak dalje jer „smrt autora“ ne čine uzrokom već posledicom ponavljanja.

Nomen est omen

„Potpisom se pismo prisvaja, odnosno ono istodobno postaje izraz identiteta i oznaka vlasništva. Ono svojem vlasniku omogućava uživanje svojega proizvoda, potvrđuje osobni angažman“, kaže Rolan Bart.⁵¹¹ Potpis predstavlja važan deo ekonomskog, jurističkog i psihološkog sistema (pravno je rođen, kaže Bart, u osvit kapitalizma, naredbom Henrija VIII iz 1554. kojom postaje obavezno ispod pisanog teksta staviti potpis), povesno se razvija u ritmu građanske ideologije (združene ideologije osobe i

⁵¹⁰ Autopsia, „Anonymia“, np.

⁵¹¹ Roland Barthes, *Užitak u tekstu. Varijacije o pismu*, str. 65.

vlasništva), a posebno dobija na značaju sa ustanovljenjem principa kopirajta u 18. veku.⁵¹² Potpisati umetničko delo znači saopštiti i sebi i drugima da je delo završeno, posvojiti iskaz, samodeklarirati se kao autor (autograf) i time pripremiti delo za susret sa javnošću i cirkulaciju na umetničkom tržištu. U likovnim umetnostima, a pre svega slikarstvu, potpis se percipira kao kaligrafska oznaka ili diferencijalna stilski karakteristika (lat. *stylus*, pisaljka) koja se najčešće stavlja u donjem desnom uglu platna što je konvencija čija logika proističe iz linearne prakse pisanja s leva na desno i odozgo nadole, ali ono što potvrđuje Bartovu tezu o prisvajanju je činjenica da se on ispisuje *preko* slike čime se ukazuje da je slika nastala pre potpisa kao oznake okončanja kreativnog čina. Moderni apstraktni slikari poput Maljeviča i Mondrijana su potpis prebacili na poledinu kako bi eliminali prisustvo subjekta u polju slike i očuvali njenu čistotu ili utisak „nenapravljenosti“, ali je konvencija stilističke identifikacije dela sa autorom u biti ostala ista jer se i taj potpis ispisivao svojeručno. Kao indeksni trag, potpis, navodi Žak Derida, omogućava stvaranje efekta „metafizike prisustva“ umetnika u delu,



90. Francis Pikabija,
Kakodilično oko, 1921.

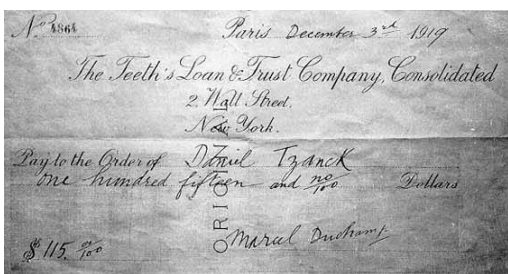
odnosno produžava njegovo „bio-prisutan“ u „transcendentalnoj formi osadašanja“.⁵¹³ Pिकासova izjava, data posle krađe nekoliko slika iz njegovog ateljea, da ta dela ništa ne vrede jer ih nije potpisao, nedvosmisleno ukazuje na kombinaciju psihološke i ekonomske dinamike institucije signature kao razmenske vrednosti koja nadilazi pitanje kreacije objekta i ulazi u kompleksnu mašinu autorizacije, uključujući i fetišizaciju (o čemu svedoče faksimili potpisa umetnika u knjigama i katalozima) i komodifikaciju (majice, šolje i drugi muzejski suveniri sa potpisima umetnika). Francis Pikabija je, kao reakciju na

fetišizaciju signature od strane trgovaca i kolekcionara, napravio sliku *Kakodilično oko* (1921) koju su činili potpisi kolega-umetnika raspoređeni oko motiva oka, što je prokomentarisao na sledeći način: ako im je potpis važniji od slike onda im dajem ono što žele – mnoštvo potpisa i beznačajnu sliku. Pola veka kasnije švedski umetnik Karl

⁵¹² Isto.

⁵¹³ Žak Derida, „Potpis, događaj, kontekst“, str. 33.

Fredrik Rojtersvard napravio je bronzanu skulpturu od Pikasovog potpisa pod nazivom *Veliki fetiš* (1974-1976) kojom je želeo da parodijski demonstrira činjenicu da je autentičnost potpisa-znaka ta koja garantuje autentičnost dela i da se čitav domen umetnosti organizuje oko institucije signature. O tome je razmišljio i Dišan kada je u jednoj beleški zapisao: „Kupiti ili uzeti poznate ili nepoznate slike i potpisati ih imenom poznatog ili nepoznatog slikara – razlika između stila i neočekivanog imena za 'eksperte' – autentično je delo Rose Selavy-ja i prkosi falsifikatima“.⁵¹⁴ Dišan je *Fontanom* ne samo izolovao potpis kao jedan od uslova sticanja autor-funkcije već je istovremeno otvorio zjap između stila i imena pokazavši da je signatura u toj meri delotvoran i moćan znak da umetnik više ne mora da prisvoji ono što je sam napravio već i ono što nije pa da opet delo bude smatrano autorizovanim (u slučaju odbijanja *Fontane* nije se postavljalo pitanje identiteta potpisnika već dela). No, Dišan je potom otišao i korak dalje, učinivši potpis jedinim sadržajem dela u finansijskim redimejdima poput *Ček-Canka* (fiktivni ček kojim je kao originalnim umetničkim delom platio usluge svom zubaru Canku, 1919) i



91. Marsel Dišan, *Ček-Cank*, 1919.

Monte Karlo obveznicama (fiktivne obveznice „izdate“ na ime kazina u Monte Karlu sa potpisom Rose Selavy-ja, 1924) kojima je umetničko delo deklarirao kao čistu spekulativnu vrednost zasnovanu na signaturi kao njenom zalogu. Finansijski redimejdi su pokazali da umetnost i svet hartija od vrednosti

kodifikovanog poverenja ili „produkciji verovanja“ (P. Burdije), kao i da je intrisična vrednost umetnosti, koju umetnik bihejvioralno podgreva fikcijom vlastitog mesta, čista iluzija. Stavljanjem potpisa (svojeručnog, štampanog, elektronskog) na delo, izdavanjem počinjavaju na istom temelju socijalno autorskog sertifikata, parafiranjem ugovora o kupoprodaji dela, svejedno, umetnik pravi ili reprodukuje „ime“ koje ulazi u transakciju sa svetom umetnosti (kao preduslov sticanja autorstva), slično načinu na koji deponujemo potpis na ugovoru sa bankom da bismo dobili identifikacioni kôd koji nam omogućava da obavljamo finansijske transakcije. Dišan je *Fontanom* i finansijskim redimejdima inicirao novi tematski žanr koji je Nikolas Burio nazvao „administracijom

⁵¹⁴ Marsel Duchamp, *Notes*, faksimil 169.

signature“ ili „kôdom signiranja“ tumačeći umetničke, najčešće aproprijacionističke, operacije kvazi-magijskim ustrojstvom signature.⁵¹⁵ Pjero Manconi teatralnim stavljanjem potpisa na nage ženske modele parodira žanr akta u skulpturi, a samim tim i njegov simbolički status ikone zapadne kulture koja simbolizuje transformaciju osnovne materije prirode u više forme prirode i duha (ideal lepote), odnosno ono što je T. Dž. Klark metaforički nazvao „oblačenjem tela u umetnost“.



92. Pjero Manconi, potpisivanje modela, 1961.

Konzerviranim izmetom i dahom umetnika Manconi, s druge strane, pervertira shvatanje umetničkog dela kao personalne ekspresije (metonimijski odnos između tela/ruke umetnika i njegovog dela) i, protokonceptualistički parodira „legitimnu obmanu“ (Burdije) na kojoj se zasniva logika recepcije umetnosti. Iv Klajn, pak, u Parizu (prodaje „zone imaterijalne senzibilnosti“ izdajući kupcima svojeručno potpisane priznanice za unapred utvrđenu količinu zlatnih listića (koji su kasnije bacani u Senu, a priznanice spaljivane), čime se upušta u alhemijski inspirisanu „transcendentalnu trgovinu“ (T. Mekivili) umetničkim senzibilitetom kao zalogom nematerijalne vrednosti umetničkog dela. S druge strane, Marsel Broders u filmu *Jedna sekunda do večnosti* (1970) dvadeset i četiri puta ispisiuje incijale M. B. koji se naizmenično pojavljuju i nestaju sa ekrana, a Neša Paripović u serigrafijama *Potpis desnom rukom* (1976) i *Potpis levom rukom* (1980) – gde do apstraktne nečitljivosti ponavlja svoj potpis – takođe izoluje signaturu kao jedini konkretan sadržaj umetničkog rada. Navodeći Manconija kao primer Pjer Burdije neoavangardne operacije signiranja tumači kao „mandarinske i kultivisane“ igre sa nasleđenom tradicijom koje u konačnom ishodu bivaju kooptirane u svet umetnosti koji u ovom „poigravanju sa igranjem igre“ prepoznaje vrednost po sebi.⁵¹⁶ U skladu sa tim, moglo bi se reći da ovi i slični projekti, u poređenju sa Dišanovom kritičkom analizom delovanja autor-funkcije i vrednosti umetničkog rada, suštinski ne donose ništa novo i signiranje pretvaraju u temu dela i kôd

parodira⁵¹⁵ Nicolas Bourriaud, „The Signature Game“, str. 126.

⁵¹⁶ Pjer Burdije, *Pravila umetnosti. Geneza i struktura polja književnosti*, str. 245.

produkcije čime kreativnu devijaciju norme autorizacije umetničkog dela izjednačavaju sa institucionalnim činovima ritualne konsekracije. Suprotno tome, izolujući signaturu do besmisla ponavljanja Broders i Paripović je defetišiziraju kao spektralnu pojavu koja nema temelja u proizvodnji (čak ni onoj prisvajačkoj) i koja kao takva osporava mistički temelj verovanja na kojem je zasnovana. Za Brodersa, „temelj umetničke kreacije počiva na narcističkoj osnovi“, pa stoga signatura predstavlja „početak sistema laži koji svi pesnici, svi umetnici pokušavaju da uspostave da bi se odbranili“, ali „od čega?“⁵¹⁷.

Endi Vorhol bio je prvi umetnik koji je vezu između aproprijacije i signiranja učinio sredstvom transformacije delatnog umetničkog subjekta u nedelatnu etiketu pomoću koje umetnik više ne prodaje samo svoja dela već i svoje ime. On to na početku karijere čini najpre autoironijski, u vidu „performansa“ potpisivanja za prijatelje u restoranu pribora za jelo (što je kasnije nazivao „mojom dišanovskom numerom“), a potom, kao etablirani umetnik, kao osmišljen poslovni poduhvat – „biznis umetnost“. Za razliku od autograma pisca, glumca ili rok-zvezde koji takođe poseduju fetišističku i kolekcionarsku vrednost, Vorholova signatura je, kao u slučaju robne ambalaže, omaž Dišanu, ali i tačka rastanka sa njim kroz promišljen ulazak umetnika u ekonomiju robne eksploatacije nusprodukata slavni ličnosti. Tim povodom Anet Majklson citira oglas koji je Vorhol dao u *Village Voice*-u 1966. godine: „Ustupiću svoje ime za reklamiranje ma kojeg od sledećih artikala: odeća, ACAD, cigarete, mali tejpovi, zvučna oprema, Rock'n Roll ploče, ma šta, filmovi i filmska oprema, Hrana, Helijum, BIČEVI, Novac; ljubi vas i grli Andy Warhol. EL 5-9941.“⁵¹⁸ Vorholovo potpisivanje i licenciranje svega i svačega dovodi do komercijalne eksploatacije umetničkog kôda signiranja koji se utapa u reklamersku kulturu brendiranja uvodeći novi tip personalnog brenda zasnovanog na auri umetničkog dendizma i ekstravagancije. Za razliku od Dena Grejema koji je 1969. godine stavio svoje ime na berzu akcija kao gest ironične samoinkorporacije, Vorhol je otprilike u isto vreme postao umetnikom-preduzetnikom ili, kako je to jedan kritičar duhovito primetio, modernim kraljem Midom koji sve što dotakne pretvara u vrednost i profit, a ljude (sa kojima se pojavljuje u javnosti, angažuje ih u filmovima i intervjuiše za svoj časopis *Intervju*) u slavne ličnosti – u ljudski redimejd. Vorhol je, drugim rečima, autor-funkciju

⁵¹⁷ Cit. pr. Brian Holmes, „Face Value or the Currencies of the Signature in Contemporary Art“, str. 115.

⁵¹⁸ Annette Michaelson „'Gde je vaša kila?': Masovna kultura i *Gesamtkunstwerk*“, str. 201, fn 5.

samopromotivno usvojio kao čistu tržišnu funkciju i nadgradio je biznis-funkcijom kreativnog direktora, impresarija, producenta, TV-persone i pop-ikone. Vorhol nije samo bio generator transformacije autora u brendirano ime i stapanja produkcionih aparata istorijske avangarde i kulturne industrije, već je isto tako umetnički aproprijacionizam proširio na sektor usluga kao relacioni sistem promocije, distribucije i brokerstva. Izjavom „zarađivanje novca je umetnost“ Vorhol je pokazao da umetnik ne proizvodi profit samo liferovanjem objekata na tržište, već i prodajom svoje „aure“ kao robe-nadrobama („Jedna kompanija je nedavno bila zainteresovana da kupi moju 'auru'. Nisu želeli moj produkt“, otkriva on u *Filozofiji Endija Vorhola*). Vorholovo delo je, navodi Izabel Grau, slikovita ilustracija susticanja produkta i osobe u neoliberalnom i biopolitičkom kontekstu kulture slavnih ličnosti, iako ih oboje potencijalno odlikuje odvojena egzistencija.⁵¹⁹

Mandarinske igre sa signaturom pojavljivaće se sporadično i dalje u umetničkoj praksi, ali čini se da je francuski umetnik Filip Tomas sa projektom/fiktivnom agencijom „Redimejdi pripadaju svima®“ (1987-1993) otišao najdalje ne samo u decentralizaciji autorstva – karakterističnoj za participatorski orijentisanu relacionu umetnost devedesetih – već i u kidanju pupčane vrpce između signature i prisvajanja o kojoj govori Bart. Nudeći bezvredne objekte kupcima uz obavezu da ih sami potpišu, Tomas, kako zapaža Burio, „obelodanjuje uznemirujuću relacionu ekonomiju između kolekcionara i umetnika“⁵²⁰ tako što individualizuje kupca kao „autora“ (čin izbora shodno personalnom izboru/ukusu), a proporcionalno tome umetnika deindividualizuje i izmeće ga u liferanta objektima bez prethodno utvrđenog identiteta. Iako bi se moglo reći da se Tomas u krajnjoj instanci iskazuje kao organizacioni centar ili autor projekta, ono što je ovde zanimljivo jeste da se tu i umetničko i kolekcionarsko prisvajanje obrću naglavce, da obe funkcije u sistemu umetnosti postaju fiktivne ili, kako je sam objasnio: „Ja sam deo fikcije za proizvodnju nečega što se istinski uklapa u realnost“. Kolekcioniranje umetnosti oblik je ekskluzivne i personalizovane aproprijacije koja ne podrazumeva samo kupovinu dela već i „autora“ kao zaloga njegove vrednosti (kolekcionar će, na primer, reći: posedujem nekoliko „Pikasa“ i jednog „Matisa“), ali kako kupac lično potpisuje

⁵¹⁹ Isabelle Graw, „When Life Goes to Work“, str. 113.

⁵²⁰ Nikolas Burio, *Relaciona estetika*, str. 15.

Tomasove redimejde, on time ne dolazi u posed umetničkog dela već pravo da participira u njegovoj produkciji zasnovanoj na ekonomiji transakcije.

Osoben koncept kopističkog signiranja nalazimo kod američkog anderground umetnika J. S. G. Boga koji je tokom osamdesetih godina prošlog veka razvio projekat egzaktnog i minucioznog kopiranja lica dolarskih novčanica (na papiru kvaliteta



93. J. S. G. Boggs, crtež novčanice od 1 dolara

približnom onom na kojem se štampaju prave novčanice), ostavljajući poledinu praznom i stavljaajući svoj potpis na mestu na kojem stoji potpis sekretara nacionalnog trezora. Bogs je novčanice, najčešće „u vrednosti“ od pedeset i sto dolara, zvao „crtežima“ i puštao ih je u promet tako što ih je u zamenu za plaćanje

računa u restoranima i trgovinama nudio osoblju kao originalan umetnički rad i, ukoliko bi prihvatili transakciju (što se često dešavalo), izdavao priznanice sa podacima o tipu novčanice, vremenu i mestu transakcije i podacima kupca.⁵²¹ „Vidite, ja sam umetnik, ja sam ovo nacrtao, za to mi je trebalo dosta vremena, sigurno nešto vredi“, kaže Bogs konobarici u jednom restoranu nudeći joj crtež novčanice kao sredstvo plaćanja, „a na vama je da odlučite da li ovo umetničko delo vredi više ili manje od novčanice od sto dolara“.⁵²² Za Boga je papirni novac umetnost po sebi ne samo zato što njegova nominalna vrednost počiva na „alhemijskoj misteriji“ o kojoj je pisao Marks, već i zato što predstavlja najmasovniji tip grafičke umetnosti koji se odlikuje distinktivnim vizuelnim stilom i kompleksnom ikonografijom kroz koju se mogu iščitati istorijske, kulturne, jezičke i ideološke vrednosti jednog društva. Ali, njegov „umetnički novac“ je manuelno izrađen i stoga unikatan kao i svako drugo umetničko delo (iako je *de facto* nečista ili minimalno alterirana kopija), i kao takav svedoči o tome da cena umetničkog dela izražena u novcu nije isto što i njegova simbolička vrednost, već samo privid ili obećanje te vrednosti. Bogs je vremenom stekao status kulturni status, počeo je da izlaže u galerijama i prodaje radove kolekcionarima i muzejima (prebrodio je i suđenje u Britaniji pod optužbom da je falsifikovao funtu), čime je njegova ideja da je transakcija umetničko

⁵²¹ Vidi Lawrence Weschler, *Boggs. A Comedy of Values*.

⁵²² Isto, str. 4.

delo, a crtež samo materijal, donekle izgubila inicijalni smisao (što se dogodilo i sa Dišanovim čekom). Pre američkog umetnika, Daniel Speri je, takođe na Dišanovom tragu, pravio čekove u vrednosti od deset nemačkih maraka i prodavao ih za cenu od dvadeset maraka kao umetničko delo, uz obrazloženje da legalno razmenjuje umetnost za novac: „Mi razmenjujemo jednu apstrakciju za drugu“. ⁵²³

U ovim, kao i u svim drugim praksama diverzivnog signiranja, interveniše se u kompleksnost i kontradikcije signature kao norme „posvećenja“ umetničkih tvorevina i indeksa unikatnosti, odnosno kao razmenske vrednosti čije uvođenje u igru kao sadržaja umetničkog dela ukazuje na privid stabilnosti odnosa između umetničkog subjekta i objekta njegove produkcije. Signatura možda kod umetnika podstiče uverenje o kontroli nad delom, veli Derida, ali ona je već „proizvedena budućim perfektom kontrasignature“ (recipijenta ili sistema umetnosti) koja „dolazi da bi potpisala signaturu“ i predala je u ingerenciju nekog drugog. ⁵²⁴

Ekskurs o etici

Dotičući se etike aproprijacije, uz pozivanje na Marksa i Altisea, Nikolas Burio govori o „ideološkoj prirodi pojma aproprijacije“ u umetnosti koji zasniva kategorije vlasnika svojine i onoga koji od nje lišen, a to čini na osnovu potpisa (odgovarajućeg imena) i sredstava produkcije i izlaganja objekta. ⁵²⁵ On uzima za primer Jozefa Bojsa i njegov performans *Ćutanje Marsela Dišana je prenaglašeno* (1964) u čijoj pratećoj izjavi nemački umetnik otvoreno kritikuje Dišanovu „buržujsku stranu“ koja se ne ogleda samo u indiferentnom socijalnom stavu, napuštanju umetnosti zarad šaha i odbojnosti prema Fluksusu i neoavangardama, već i u načinu na koji se odnosio prema pitanju ljudskog rada. ⁵²⁶ Stavljajući potpis na pisoar koji su kolektivno proizveli stvarni radnici u stvarnim rudnicima kaolina Dišan je, ističe Bojs (koji je, uzgred budi rečeno, i sam prisvajao različite materijale i objekte, uključujući mrtvog zeca i živog kojota), ekspropirao rad ovih radnika, reprodukujući na taj način mehanizam kapitalizma – socijalnu podelu na

⁵²³ Weschler, str. 41.

⁵²⁴ Vidi Michael Ann Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, str. 193.

⁵²⁵ Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, str. 149.

⁵²⁶ Vidi Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, str. 92.

one koji rade za nadnicu i one koji poseduju sredstva produkcije i ubiru višak vrednosti iz prodaje produkta.

Mnogo godina kasnije će se kroz različite teorijske pasaže o odnosu aproprijacije i pojma rada ponovo postavljati pitanje etike prisvajanja produkata tuđeg rada, uz neizbežno pozivanje na Marksov pojam aproprijacije (čije značenje je praktično preneseno u domen umetnosti) definisan u *Komunističkom manifestu*. Dobro je poznato, ali u ovom kontekstu valja ponoviti: Marks je aproprijaciju shvatio kao formu kroz koju se odvija eksploatacija pošto kapital aproprira otuđeni rad, lišavajući radnike prava na prisvajanje produkata vlastitog rada. U komunističkom društvu, koje ukida privatno vlasništvo nad sredstvima za proizvodnju, ovaj oblik eksploatacije, po Marksu, biće zamenjen „stvarnom aproprijacijom“ kroz koju će alijenacija biti eliminisana a radnik istinski uživati plodove svoga rada. S druge strane, umetnički rad se počevši od kraja 18. veka – prelaskom sa patronske (konkretan rad po narudžbi) na tržišnu ekonomiju (apstraktan rad neovisan od mesta i namene) – mistifikuje kao oslobođeni rad u smislu da je umetnik vlasnik i sredstava za proizvodnju i svog produkta, odnosno autonomni proizvođač. Romantizmu umetničke proizvodnje suprotstavlja se Marksovo stanovište kako je umetničko delo posebna vrsta robe ili fetiš nad fetišima čiji su načini proizvodnje i razmene specijalizovani oblici opšteg stanja kapitalističke ekonomije i izvedenih socijalnih odnosa. To znači da umetnici zadovoljavaju generalnu potrebu za vizuelnim delima kao singularnim objektima, a ova singularnost nije toliko izuzetak na tržištu robe, koliko željeni kvalitet ili univerzalni atribut određenog tipa robe. Od ove pretpostavke polazi i Pjer Burdije kada navodi kako nasuprot materijalnoj proizvodnji dela stoji sistem „kreacije kreatora“ u kojoj saučestvuju agenti (kritičari, kustosi, galeristi) koji intelektualnim, promotivnim i trgovačkim operacijama obavljaju rituale konsekracije i diferencijacije unutar postojeće mreže autora, kao i publika koja delo prisvaja materijalno (kolekcionari) ili simbolički (posmatrači) i koja identifikuje svoje vrednosne kriterije sa ovim aproprijacijama.⁵²⁷ Zato možemo reći da upotrebna vrednost umetničkog dela, kao posebne vrste robe, leži u njenom obećanju da će se, posredstvom „kreacije kreatora“ pojaviti kao čista razmenska vrednost (tj. da će se pretvoriti u novac), nezavisno od toga na koji je način delo stvoreno jer razmenska vrednost, kaže Marks, svaki konkretan rad

⁵²⁷ Pjer Burdije, *Pravila umetnosti. Geneza i struktura polja književnosti*, str. 243.

pretvara u apstrakciju. Umetničko delo, počevši sa Dišanom, može prestati da bude fizički indeks singularnosti produkcije i postati metafizičkim indeksom singularnosti izbora (ono je sada u „duhovnom“ kontaktu sa umetnikom), ali to u biti ništa ne menja u pogledu njegovog robnog statusa. Odluka umetnika da produkt nematerijalnog kreativnog rada ponudi kao umetničko delo nije moguća bez odluke institucije umetnosti da taj predlog prihvati i tretira ga na isti način kao produkte materijalnog kreativnog rada. Osvrćući se na iskustvo reifikacije konceptualne umetnosti Ian Burn je ovim povodom primetio: „Pošto shvatite da tržište može da operiše prodajući ideje isto tako umešno kao što prodaje objekte kao robu, kako možete i dalje da verujete da ste subverzivni u odnosu na tržište?“.⁵²⁸

Postavljanje pitanja etike prisvajanja nameće i podsećanje na to da su se umetnici odvajkada (majstorske radionice) koristili priručnim radom asistenata i učenika (mešanje boja, podslikavanje, slikanje perifernih detalja), da su skulptori ovisili o umeću livaca, a grafičari finalizaciju dela prepuštali štamparima. To znači da se dobar deo umetničkog nasleđa prošlosti koje se pripisuje individuama faktički rezultat kolektivnog rada, ali je delo lišeno kolektivnog autorstva zato što je udeo saradnika bio zanatlijski i periferan u odnosu na objektivno krucijalni udeo umetnika kao kreativnog izvora dela i nosioca njegovog ekspresivnog identiteta. U savremenom biznisu upotrebljava se termin *outsourcing* kojim se označava ugovorno angažovanje spoljnih saradnika na projektima od strane kompanija koje može biti rukovođeno potrebom da se obave poslovi za koje stalno zaposleni nisu kvalifikovani, da se uvedu inovacije u radni proces, ili, jednostavno, da se smanje izdaci na primanja zaposlenih. Preveden u domen umetničke proizvodnje, *outsourcing* se odnosi na sve one specijalističke usluge koje umetnik, počevši od „telefonske umetnosti“ produktivizma, danas koristi u procesu pravljenja dela, bilo da su u pitanju zanatlije, tehničari, dizajneri, fotografi, snimatelji, montažeri, programeri i eksperti drugih profila bez čijeg umeća i znanja delo ne bi moglo biti napravljeno. Kako se tokom dvadesetog veka usložnjavao i eksperimentalno širio proizvodni ansambl umetnosti tako se otvarala potreba za vlastitim ovladavanjem neumetničkim tehnikama rada ili korišćenjem specijalističkih usluga neumetnika shodno proizvodnim zahtevima i materijalnim elementima dela. Tim povodom, Bili Kluver – inženjer koji je brojnim

⁵²⁸ Cit. pr. Adrian Piper, „Ian Burn’s Conceptualism“, str. 357.

umetnicima pomagao u izvođenju tehnički zahtevnih radova (Ž. Tingili, R. Raušenberg, L. Čajlds) – navodi kako umetnik „preuzima totalnu odgovornost za umetničko delo“, dok inženjer u ovu saradnju unosi tehničku ekspertizu i interes za rešavanje problema koji su atipični i možda „trivijalni“, ali za njega ipak predstavljaju profesionalni izazov.⁵²⁹ U krajnjoj liniji, Endi Vorhol se, primetio je Bodrijar, čak i deklarirao „manekenom rada“ („mislím da bi neko mogao da izvede sve moje slike za mene“, izjavljuje Vorhol) koji je atelje transformisao u fabriku, a funkciju umetnika izmetnuo u funkciju selektora umetničkog materijala i supervizora proizvodnog procesa. Vorhol je dobar primer susticanja *outsourcinga* kao organizacionog principa i apropijacije kao stvaralačke procedure, odnosno prisvajanja produkata timskog rada u „Fabrici“ i prisvajanja produkata drugih umetnika (fotografa, dizajnera i strip-crtača) pod svojim imenom. Radeći kao dizajner u reklamnoj industriji Vorhol je shvatio da se tu radi o najsofisticiranijem obliku alijenacije pošto se subjektivni kreativni izraz ništi u korist povećanja efikasnosti komodifikacije: njegovi poslodavci su, navodi on, „kreacijom“ smatrali cipelu a ne njegov reklamni crtež cipele.⁵³⁰

Dok je *outsourcing* oblik dogovorne i projektno orijentisane podele rada u kojoj se unapred znaju nadležnosti umetnika kao kreativnog centra-naručioca (koga, za razliku od asistenata, odlikuje „lični ukus“, navodi Kluver) i saradnika kao (ko)izvršilaca, dotle je umetnička apropijacija kudikamo složenija i specifičnija u odnosu na onu ekonomsku. Bojsovom etiketiranju Dišana kao „sitnog buržuja“ možemo da suprostavimo isto tako vulgarno-marksističko tumačenje Borisa Grojsa koji tvrdi da je Dišanova apropijacija izvela umetničku revoluciju analognu onoj političkoj u komunizmu: privatna svojina, bilo stvarna ili simbolična, se konfiskuje i kolektivizuje kao javna svojina.⁵³¹ Međutim, oba stanovišta ispuštaju iz vida razliku između prisvajanja utilitarnih predmeta namenjenih širokoj potrošnji i prisvajanja umetničkih i dizajnerskih produkata zaštićenih kopirajtom: u prvom slučaju se proizvod, bilo kupljen ili pronađen na otpadu, nenamenski koristi, dok se u drugom slučaju radi o otvorenoj povredi autorskog prava kao zakonski regulisanog prava na kontrolu eksploatacije intelektualne svojine. Apologete progresivnog

⁵²⁹ Billy Klüver, „Artists, Engineers, and Collaboration“, str. 218.

⁵³⁰ Vidi Benjamin H. D. Buchloh, „Andy Warhol’s One-Dimensional Art 1956-1966“, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, str. 470-471.

⁵³¹ Boris Grojs, „Marks posle Dišana ili umetnikova dva tela“, str. 207.

aproprijacionizma poput Dagleasa Krimpa takođe koriste termin „konfiskacija“ kako bi ovoj umetnosti pridali subverzivni karakter čina koji autora originala razvlašćuje od ekskuzivnog prava vlasništva tako što ističe vlastito pravo na upotrebu njegove tvorevine. Politički gledano, Dišan jeste sitnoburžujski apropijacionista, ali u tom smislu što njegov akt nema nikakvog značaja u izvanumetničkoj sferi: on potvrđuje separaciju visoke i niske kulture, razdvajanje upotrebne i razmenske vrednosti, i reafirmiše izolaciju umetničkog subjekta od kolektivnih interesa društva. „Komunizam“ o kojem govori Grojs ne započinje sa Dišanom već sa Deborom i situacionistima koji su prvi ukazali na međuzavisnost produkcije, vlasništva i eksploatacije kulturnih i umetničkih tvorevina u političkoj ekonomiji kapitalizma i ponudili alternativni model dara kao njegovu protivtežu. Ako se prisetimo Marksove teze da je vrednost ono što svaki proizvod pretvara u „društveni hijeroglif“, onda u situacionizmu prepoznajemo instancu kriptografije umetničkog dela kao objekta pretpostavljeno depolitizovane konzumacije i produkta oslobođenog umetničkog rada.

Krajnji učinci situacionizma i drugih krajnosnih praksi apropijacije (poput njujorškog apropijacionizma) su ambivalentni, što samokritički potvrđuje i Barbara Kruger kada u svom antimanifestu „Uzimanje slika“ (1982) navodi kako je, uz svu „negativnost dela“, nemoguće odupreti se tržišnoj rekuperaciji i „odlučnosti publike da u umetničkom delu pronađe samoobmanu“.⁵³² Slično razmišlja i Benjamin Bjuhloh kada navodi kako svaki akt apropijacije nosi pretpostavku transformacije ili transsupstancijalizacije, ali u krajnjem ishodu „generiše i održava reifikaciju, oboljenje koje apropijacija obećava da izleči“.⁵³³ Approprijacija se – bez obzira na to da li se prisvojenom objektu pristupa iz umetničkog ili političkog ugla – pokazuje kao „škakljiv instrument transgresije“ (Bjuhloh) koji možda protresa temeljne postulate umetničke proizvodnje i stvaranja estetske vrednosti, ali pre ili kasnije podleže procesu akulturacije kroz koji se originalna intencija invertira (npr. situacionizam kao muzejska umetnost). Postajući svojinom „kulturnog“ radikalna apropijacija, kao i druge forme političkih umetničkih strategija, „sprečava političko da postane realnim“, kaže Bjuhloh.⁵³⁴

⁵³² Barbara Kruger, „Taking Pictures“, str. 106.

⁵³³ Benjamin H. D. Buchloh, „Parody and Appropriation in Picabia, Pop, and Polke“, str. 348.

⁵³⁴ Isto, str. 350.

IX Aproprijacija kao prestup

Autorsko pravo

„Teško vama, kradljivcima i imitatorima tuđeg truda i talenta. Nemojte koristiti ovaj naš rad“. Ove reči ispisao je Albrecht Direr početkom 16. veka na kraju serije drvoreza *Život Bogorodice* obraćajući se, danas to znamo, Markantoniju Raimondiju, venecijanskom graveru koji je za svog života piratizovao barem osamdeset Direrovih dela.⁵³⁵ Nirnbergški slikar se ovim povodom požalio mletačkim vlastima koje su dekretom zabranile upotrebu Direrovog monograma AD, ali ne i distribuciju piratskih izdanja za šta u to vreme ni u Veneciji ni u Evropi nije postojala odgovarajuća zakonska regulativa. Ovo je u istoriji umetnosti prvi registrovan slučaj tužbe koju je jedan umetnik podneo radi zaštite autorskih prava, a Raimondi je prvi umetnik koji je svoju slavu stekao parazitirajući tokom cele karijere na delima eminentnih kolega, uključujući i Rafaela koji ga je tretirao kao saradnika i dopuštao mu da izrađuje grafičke reprodukcije svojih dela. Raimondi je bio najcenjeniji i zanatski najpotkovaniji među brojnim grafičarima (Hijeronimusa Kok, Van Mekenem) koji su u poznoj renesansi, koristeći sve naprednije tehnologije grafičke štampe, razvili čitavu industriju piratskog reprodukovanja koja je izvlačeći iz ovog posla profit istovremeno omogućavala diseminaciju i popularizaciju dela velikih majstora, sve do pojave fotografije u 19. veku. Po svemu sudeći, Direrova tužba nije bila motivisana umetničkom sujetom već ekonomskim interesom, što potvrđuje činjenica da je nakon svog prvog boravka u Veneciji (i posete tamošnjim grafičkim radionicama) odlučio da postane sopstveni izdavač, kao prvi umetnik u povesti koji se oslobodio zavisnosti od naručilaca i patrona i time otvorio novu perspektivu trijumfa slobodnog umetnika nad zanatlijom. Pojava slobodnog umetnika-preduzetnika koji drži potpunu kontrolu nad sredstvima proizvodnje i distribucije svojih tvorevina stoji u uzročno-posledičnoj vezi sa osvitom umetničkog tržišta (kapitalizma) u Severnoj Evropi, a čiji je generator upravo grafička industrija gde je proizvodnja „za skladište“, namenjena

⁵³⁵ Vidi Mariza Paltrinijeri i Franko de Poli, *Direr*, str. 115. Ovome treba dodati i podatak da je Hijeronimus Gref, pre Raimondija, u Strazburu odštampao tiraž Direrove *Apokalipse*, što je prvi poznati primer piratskog izdanja grafičke mape, ali je Direrova reakcija iz nepoznatih razloga izostala.

anonimnom kupcu, umetničko delo pretvorila u robu kao i svaku drugu.⁵³⁶ Budući jeftin medij namenjen širokoj potrošnji grafika je postala kurentnom robom koja je povlađivala zahtevima pučkog tržišta gde su kriterijumi vrednovanja bili daleko fleksibilniji od „specijalizovane percepcije“ (Ž. Dorfles) plemićke klijentele slikarstva i skulpture i gde razlika između originala i reprodukcije, umetnika-inventora slike i gravera-kopiste, nije imala nikakvog značaja.⁵³⁷ Rolan Bart je napisao da je autor „moderna figura“ koja je sa „engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i ličnom verom reformacije“ izronila iz srednjeg veka otkrivši „lični prestiž pojedinca“⁵³⁸, ali, dodaćemo, on je figura koja se oformila sinergijom promene društvenog statusa umetnosti (razdvajanje slobodnih i mehaničkih umetnosti), tehnološkog napretka (Gutenbergova presa) i pojave merkantilne ekonomije u poljima likovne umetnosti i književnosti.

Prve pravne regulative o zaštiti autorskog prava pojavljuju se u 18. veku u Engleskoj, počevši od „Anine uredbe“ iz 1710. koja se odnosila na štampanu knjigu definišući prava autora i njegovih zastupnika (izdavača i knjižara) u eksploataciji knjige za vremenski period od dvadeset i jedne godine.⁵³⁹ „Anina uredba“ predstavljala je temelj za uspostavljanje i implementaciju zakona o zaštiti autorskih prava kao ekskluzivnog i nepovredivog prava nosioca da – pod određenim uslovima – raspolaže ili ustupa drugim licima pravo na kopiranje i korišćenje. Princip kopirajta štiti ekonomski interes nosioca autorskog prava i kao takav, navode Džon Ganc i Džek Ročester, ne štiti ideju već „specifičan izraz te ideje“, uključujući i prateća prava posedovanja i distribucije, te određivanje nadoknade za korišćenje⁵⁴⁰, o čemu svedoči i pomenuta Direrova žalba mletačkim vlastima. Ako pažljivo analiziramo Direrovu poruku „kradjivcima i imitatorima tuđeg rada i talenta“, videćemo da on Raimondiju spočitava kombinaciju ekonomske eksploatacije i umetničkog prisvajanja, ali kako je imitiranje dela drugih umetnika u to vreme bila uobičajena praksa, on, logično, u žalbi stavlja naglasak na „krađu“ kao materijalno opipljivu i samerljivu kategoriju prestupa. Dva veka nakon „Anine uredbe“, počevši od revizije iz 1928. internacionalno priznate „Bernske

⁵³⁶ Vidi Dževad Hozo, *Umjetnost multioriginala. Kultura grafičkog lista*, str. 501-503.

⁵³⁷ O tome svedoči i podatak da je polovinom 16. veka u Italiji počela da zamire izrada originalnih grafika jer je na tržištu potražnja preferirala reprodukcije.

⁵³⁸ Roland Barthes, „The Death of the Author“, str. 41.

⁵³⁹ Vidi Martha Buskirk, „Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use“, str. 86.

⁵⁴⁰ Džon Ganc i Džek B. Ročester, *Pirati digitalnog doba*, str. 19, 23.

konvencije za zaštitu književnih i umetničkih dela“ (ustanovljene 1886.), principu kopirajta ili ekonomskog prava pridružuje se i princip „moralnog prava“ koji direktno štiti autora (nosilac kopirajta može biti i drugo lice – izdavač, producent, potomak i sl.) i odnosi se na integritet umetničkog subjekta i umetničkog dela. Pod moralnim pravom podrazumeva se pravo autora da bude potpisan i da se suprotstavi „javnom saopštavanju svog dela u izmenjenoj ili nepotpunoj formi“ i „nedostojnom iskorišćavanju“ koje može narušiti njegov ugled, kao i da odobrava preradu i adaptaciju svog dela.⁵⁴¹ Moralno pravo je za razliku od ekonomskog prava empirijski teže dokazati, zahteva stručnu ekspertizu i ne poznaje stabilne kriterijume procene. Kombinacija ova dva prava zaokružuje moderni koncept autorskog prava kao vrste svojinskog prava, pa otuda kasnije uvedeni termin „intelektualna svojina“ referiše na specifičan karakter ove svojine kao privatne svojine (kreator tu „poseduje samog sebe“, zapisao je Džon Lok) koja stoji u samom temelju političke ekonomije kapitalizma i iz nje izvedene moderne ideologeme autora koju su raspravljali Rolan Bart i Mišel Fuko. „Čovek je inicijalno pozicioniran kao posednik privatne svojine“ kaže Marks, odnosno „kao ekskluzivni vlasnik čije mu ekskluzivno vlasništvo dopušta da sačuva svoju ličnost i da se razlikuje od drugih ljudi, kao i da stupa u odnose sa njima“.⁵⁴² Iako je Marksova konstatacija uopštena, ona egzaktno opisuje i autorsko pravo kao svojinsko pravo (ekskluzivnog tvorca) i sugeruje da su produkti intelektualnog i umetničkog rada „imovina“ koja se kao i svaka druga imovina može samo pod određenim zakonski propisanim uslovima otuđiti ili ustupiti na korišćenje drugim licima.

Generalno, zakon o autorskim pravima poznaje nepravičnu i pravičnu upotrebu (na stranu ona licencirana), od kojih se ova prva odnosi na namernu povredu autorskih prava u komercijalne i druge svrhe putem neovlaštenog kopiranja, publikovanja, emitovanja i stavljanja u promet, a ova druga na kopiranje u javnom interesu od strane medija javnog saopštavanja, obrazovnih ustanova, muzeja, arhiva i biblioteka i to isključivo radi interne upotrebe i u nekomercijalne svrhe. Prva kategorija upotrebe štiti legalan interes nosioca autorskog prava, a druga društveni interes jer bi apsolutno pravo na upotrebu intelektualne svojine onemogućilo široku dostupnost znanja i razvoj umetnosti, nauke i

⁵⁴¹ Zakon o autorskim i srodnim pravima, *Službeni list Srbije i Crne Gore*, br. 61/04, član 4, paragrafi 14-17.

⁵⁴² Cit. pr. Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, str. 280.

drugih oblika kreativnog rada. Odnos između pravične i nepravične upotrebe je delikatan, regulisan je specifičnim zakonskim paragrafima i podaktima, pri čemu, kako je naveo jedan američki sudija, pravičnu upotrebu ne treba posmatrati kao izuzetak ili odstupanje od pravila, već kao racionalan, integralan deo kopirajta, „čiji je nadzor neophodan da bi se postigla objektivnost zakona”.⁵⁴³ Pravična upotreba, prema Zakonu o autorskim pravima SAD, podrazumeva korišćenje reprodukcija i kopija „radi izricanja kritike, komentara, pravljenja novinske reportaže, akademskog istraživanja, te sticanja i prenošenja znanja”, ali o tački kada reprodukcija počinje da deluje kao supstitucija originalne slike a kada kao njen komentar, odlučuje se od slučaja do slučaja.⁵⁴⁴ Između ove dve kategorije upotrebe umeće se ona treća koja se pojavljuje sa umetničkom apropiacijom, pre svega onom reproduktivnom, koja deluje u nekoj vrsti „sive zone“ jer, striktno zakonski, povređuje interes nosioca autorskog prava, dok umetnički, ostvaruje slobodu umetnosti da „razgovara sama sa sobom“ i zahvata iz rezervoara postojećih kulturnih tvorevina. Za razliku od Raimondija koji je spojio funkcije kopiste i pirata, umetnici poput Vorhola, Elen Stjurtevant i Kunsu kopiraju dela drugih umetnika kako bi stvorili novo delo u vlastitom umetničkom „interesu“ (ekonomski interes je nusprodukt ovog prvog) i sa onom vrstom semantičkog otklona koji nedvosmisleno stavlja do znanja da se ne radi o prostoj kopiji već o originalu. S jedne strane, moglo bi se reći da je apropiacionizam zasnovan na pravičnoj upotrebi jer interpretira ili komentariše delo drugog umetnika, dok bi se iz ugla moralnog prava moglo reći da se radi o nepravičnoj upotrebi jer ne traži ovlašćenje od nosioca, ne navodi ime autora originala (osim u specifičnim slučajevima poput Šeri Livajn koja nazive svojih re-fotografija započinje prefiksom „po“) i često narušava integritet dela raznim postupcima formalne i tehničke alteracije. Ono što apropiacionizam dovodi u ambivalentnu poziciju spram kopirajta jeste tumačenje odnosa pravične upotrebe i moralnog prava (integriteta stvaraoca i njegovog dela), razlike ili sličnosti izvedenog dela u odnosu na original, formalne i semantičke transformacije, itd.

Endi Vorhol bio je prvi poznati vizuelni umetnik koji je postao predmetom tužbe zbog povrede autorskog prava, a koju je podnela fotografkinja Patriša Koulfild zbog

⁵⁴³ Buskirk, isto, str. 92.

⁵⁴⁴ Buskirk, isto, str. 93.

prisvajanja njene fotografije u Vorholovom ciklusu *Cveće* (1965). Ovde se nije radilo samo o tome da je jedan umetnik neovlašćeno upotrebio rad drugog umetnika, već je to učinio u „izmenjenoj i nepotpunoj formi“ (Vorhol je original podvrgao blagom rotiranju, isecanju jednog cveta i brisanju detalja) povredivši moralno pravo autora originala, što je Koulfildova formulisla na sledeći način: „Iritantno je imati nekoga kome se slika toliko dopada da želi da je upotrebi, a onda omalovaži originalni talenat“⁵⁴⁵. Slučaj je (kao i nekoliko drugih pokrenutih protiv Vorhola) okončan vansudskim poravnanjem (Vorhol je Koulfildovoj i njenom advokatu ustupio po jednu sliku iz ciklusa, a fotografkinji i pravo na nadoknadu za buduće korišćenje slike), ali je, svejedno, postao oglednom studijom za odnos između umetničke aproprijacije i kopirajta. Sličnim ishodom okončan je i slučaj tužbe fotografa Mortona Bibija protiv Roberta Raušenberga koji je integralno preuzeo i koloristički modifikovao njegovu fotografiju ronioca za rad *Guraj* (1974) i tužbe grafičkih umetnika Kokrila i Hjuza protiv Dejvida Sejla koji je u jednoj slici adaptirao elemente njihovog crteža ubistva Li Harvi Osvalda koji je, paradoksalno, bio zasnovan na novinskoj fotografiji. S druge strane, Džef Kuns je izgubio parnicu protiv fotografa Arta Rodžersa koji ga je optužio da je njegovu fotografiju (božićnu čestitku)



94. Art Rodžers, *Štenad*, 1985/Džef Kuns, *Štenad u nizu*, 1988.

iskoristio kao model za skulpturu *Štenad u nizu* (1988), iako su se Kunsovi advokati upinjali da dokažu da se radi o masovno publikovanoj slici, o

„transformativnoj reinterpretaciji“, ograničenoj ediciji skulpture i slično.⁵⁴⁶ Krucijalni argument Kunsovih advokata počivao je na tvrdnji da su *Štenad u nizu* derivativno delo“ pod kojim američki Zakon o kopirajtu podrazumeva „prevod, aranžman, dramaturgiju, fikcionalizaciju, kondenzaciju, reprodukovanje, snimanje, sažimanje, reviziju“ ili bilo koju drugu formu kojom se preegzistirajuće delo „preinačuje, transformiše ili adaptira“.⁵⁴⁷ Zakon izuzima

⁵⁴⁵ Buskirk, isto, str. 87.

⁵⁴⁶ Buskirk, isto, str. 101-102.

⁵⁴⁷ <http://www.law.cornell.edu/uscode/17/101.html>

derivate od kopirajta pod uslovom da „iskazuju vlastitu originalnost“ i „sadrže dovoljno nove izražajnosti“ i zapravo u priču uvodi problem kriterija procene originalnosti ili odstupanja od predloška, što je Kunsovom slučaju rezultiralo presudom da je delo kopija izvedena u drugom mediju, čemu je doprinelo i saznanje da je skulpturu napravila grupa zanatlija prema Kunsovim uputstvima. Najteže konsekvence izvukao je strip-crtičar Dejvid O’Nil koga je kompanija Volt Dizni krajem šezdesetih finansijski skoro upropastila zbog upotrebe (sporednog) lika miša (koji naliči Miki Mausu) u anderground stripu *Vazdušni pirati* koji se satirički bavio korporativnom Amerikom, što znači da se i satira takođe može naći pod udarom zakona, bez obzira na to što Prvi amandman američkog ustava garantuje pravo na slobodu govora i izražavanja.⁵⁴⁸

Ako uzmemo u obzir činjenicu da je, počevši od pop-arta, neautorizovana apropiacija u toj meri uzela maha da je vremenom u polju vizuelnih umetnosti praktično legitimizovana (što ne znači i da je i legalizovana), onda bi se moglo reći da su ovi i slični slučajevi izuzetak koji potvrđuje pravilo prećutnog konsenzusa umetnika, institucija i drugih agenata koji polažu interes na kopirajtu u ovom polju. S druge strane, otvorilo se važno pitanje do kog stepena su slike (umetničke i neumetničke) koje naseljavaju naš svakodnevni vizuelni univerzum, kako navodi Džon Karlin, „deo zajedničkog kulturnog vokabulara“, a do kog intelektualna svojina identifikovana sa originalnim kreatorom ili vlasnikom.⁵⁴⁹ Problem nije u prisvajanju dela umetnika koja su postala javnim domenom (istekom kopirajta nakon pedeset godina od smrti autora, po „Bernskoj konvenciji“) i kolega-savremenika, već u prisvajanju slika, sadržaja, likova, dizajna i zaštitivnih znakova koji dolaze iz domena masovne kulture i čiji su autori najčešće (kao u pomenutim slučajevima) komercijalni umetnici koji dele posve drugačija vrednosna opredeljenja. Da ne govorimo o kompanijama kao u pomenutom slučaju Volt Dizni produkcija protiv *Vazdušnih pirata* ili britanskog lanca supermarketa Tesko koji je net-umetnicu Rejčel Bejker primorao da izmeni projekat *TM Klupska karta* (1997) u kojem je upotrebila logo kompanijine klupske karte kako bi razotkrila mehanizam „tegovanja“ mušterija pod firmom virtuelnog društvenog kluba. Drugim rečima, ono što je sistem umetnosti prihvatio i valorizovao kao originalno (i kritičko) umetničko delo,

⁵⁴⁸ Vidi Howard Besser, „Commodification of Culture Harms Creators“, str. 108.

⁵⁴⁹ John Carlin, „Culture Vultures: Artistic Appropriation and Intellectual Property Law“, str. 139.

može od strane komercijalne industrije i jurističkog sistema biti proglašeno neautorizovanom kopijom, plagijatom ili falsifikatom upravo zahvaljujući različitim parametrima procenjivanja učinka aproprijacije i različitim shvatanjima pojmova originalnosti, autorstva i slobode stvaralaštva. No, kako ovim povodom navodi Hillel Švarc, sudije su najčešće zbunjene kada se od njih traži da zabrane upotrebu slika koje su postale pop-ikonama (bez obzira na to da li se radi o fikcionalnom liku poput Miki Mause ili stvarnim ličnostima poput Merilin Monro i Elvise Prisljija) jer opšte prihvaćeno pravo slobode govora liberalizuje slobodu pristupa ovim slikama.⁵⁵⁰ Stoga u najavi Fondacije Vorhol iz 1988. da će tužiti svakoga ko neovlašćeno koristi Vorholove slike treba prepoznati čistu ironiju (ili dosledno sprovođenje Vorholove merkantilne politike) jer se time štiti umetnik koji ne samo da je bezočno povređivao autorska prava drugih, već je time više no iko drugi doprineo afirmaciji umetničke aproprijacije kao oblika pravične upotrebe.

Ako pažljivije analiziramo navedene primere sporova oko povrede autorskih prava videćemo da je u svim slučajevima spor nastao oko neovlašćenog korišćenja tehničke reprodukcije. Tim povodom Marta Baskirk zapaža da inicijalno uspostavljanje i potonji razvoj principa autorskih prava treba shvatiti kao seriju reakcija na disruptivne potencijale reproduktivnih tehnologija: svaki novi tehnološki napredak, počevši sa Gutenbergovom presom, podriva prethodnu tradiciju diseminacije intelektualne svojine i starije izvore prihoda eliminišući inherentna ograničenja u načinu reprodukovanja.⁵⁵¹ Tako je, na primer, grafika eliminisala ograničenja slikarskog kopiranja, fotografija grafičkog, a digitalni mediji fotografskog reprodukovanja, pri čemu je svaka etapa u tehnološkom razvoju dodatno usložnjavala zaštitu intelektualne svojine jer je širila opseg, modalitete i područja (zlo)upotrebe produkata tuđeg rada, što je podrazumevalo i prilagođavanje zakonskih regulativa svakoj novonastaloj situaciji. U umetnosti multioriginala (grafika, skulptura u bronzi, fotografija, video) autorska kontrola nad reproduktivnim delom regulisana je tzv. „ograničenom edicijom“ (*limited edition*) pod kojom se podrazumeva unapred utvrđeni broj produkcijski kontrolisanih i signiranih otisaka/odlivaka/kopija koje imaju vrednost originala. Ali, s obzirom na to da se

⁵⁵⁰ Hillel Schwartz, *Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, str. 246.

⁵⁵¹ Buskirk, str. 84-85.

multioriginal izvodi iz matrice (grafičke ploče, gipsanog modela, fotonegativa, internegativa, master-trake) koja je kao nosilac autorske vizije jedinstvena i neponovljiva ali iziskuje odgovarajuću realizaciju kako bi bila delo moglo da se predstavi javnosti, postavlja se pitanje tzv. „postautorskog“ umnožavanja koje se može obavljati mimo saglasnosti autora ili nakon njegove smrti. Rozalin Kraus navodi primer posthumnog odlivanja Rodenovih gipsanih modela koje je umetnik (pre svoje smrti 1918.) zaveštao francuskoj državi i dao joj prava na odlivanje, što je ova godinama sprovodila u delo ograničavajući broj odlivaka na dvanaest.⁵⁵² Ovde se ne radi samo o tome da je neko drugi umesto umetnika autorizovao odlivke kao verodostojne originale, već i o tome da su odlivana i *Vrata pakla* (čak i 1978. za potrebe Rodenove retrospektive u Vašingtonu) koja su kao gipsani model ostala nedovršena u vajarevom ateljeu i stoga se Krausova pita o etici reprodukcije nečega što ne otelotvoruje dovršeni proces kreacije: „Nije nam važno da li je kopirajnt papirologija valjana, ali ono što je ovde ulog su estetska prava stila zasnovanog na kulturi originala“.⁵⁵³ Ili, na primer, postautorsko razvijanje fotonegativa otvara problem autorovog stila (dimenzije, tonalitet, kontrasti) i statusa pozitivna kao pretpostavljenog originala za koji možemo da kažemo da istovremeno i jeste i nije ono za šta se izdaje – autorski rad. Moglo bi se navesti još ovakvih ili sličnih slučajeva, ali ono što ih čini specifičnim u odnosu na reproduktivnu apropijaciju od strane drugih umetnika, jeste to što se ovde radi o produkciji originala „u ime autora“ i uz korišćenje njegovog radnog materijala.

Specifičan problem pojavio se sa minimalnom i konceptualnom umetnošću pošto su ovi umetnici često industrijski proizvodili svoja dela i prodavali dokumentaciju i instrukcije za kasniju fabrikaciju, nudili ideje i propozicije kao umetnička dela ili ih izvodili od efemernih materijala čime se strategijski podrivali unikatnost i permanentnost umetničkog objekta u cilju njegove dekomodifikacije. Vremenom su se početni ideali modifikovali zahvaljujući potražnji muzeja i tržišta (slično Dišanovom ulasku u replikaciju redimejda) i efemerna dela počela su se rekonstruisati, ideje i propozicije dobile su trajne materijalne nosioce, a refabrikacija je postala uobičajenom praksom. Ako ostavimo po strani slučajeve gde umetnik (ili njegov asistent) lično izvodi ili kontroliše

⁵⁵² Rosalind E. Krauss, „The Originality of Avant-Garde“, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, str. 131-132.

⁵⁵³ Isto, str. 157.

refabrikaciju dela i okrenemo se refabrikaciji koja se odigrava mimo autorske kontrole, postavlja se pitanje delegiranog izvođenja koje je kompleksnije od onog Rodenovog zato što se tu ne radi o umnožavanju sa matrice koju je lično proizveo umetnik, već o ponovnom pravljenju dela koje postoji samo „na papiru“, nalik dizajnu i arhitekturi. Na primer, Sol Luit je svoje zidne crteže ustupao institucijama na izvođenje prema instrukcijama (nazivao ih je „notama“) uz uslov da budu uništeni nakon zatvaranja izložbe, polazeći od principa koji je obrazložio u eseju „Paragrafi o konceptualnoj umetnosti“ (1967): „Kada umetnik koristi konceptualnu formu umetnosti, to znači da se svo planiranje i odluke donose unapred, a izvođenje je stvar navike. Ideja postaje mašina koja pravi umetnost“.⁵⁵⁴ Ovaj postdišanovski iskaz u ono vreme zvučao je kao revolucionarni credo dematerijalizatorske umetnosti, ali je u sebi sadržavao i latentnu klicu buduće „navike“ da se dela izvode u odsustvu autora a potpisuju autorovim imenom, čime je Luitova ideja o bezličnom delu pokolebana i prilagođena ekonomiji tržišne reifikacije signature, a generalno pitanje kopirajta „obogaćeno“ specifičnim pitanjem izvođenja „u ime autora“. Indikativan je slučaj italijanskog kolekcionara grofa Đuzepe Pance koji je, odgovarajući na zahtev jedne losanđeleske galerije za pozajmicom radova Karla Andrea i Donalda Džada iz njegove kolekcije, dao pravo organizatorima izložbe da prema priloženim instrukcijama (koje je kupio zajedno sa delima) naprave njihove replike, s obzirom na to da se radilo o glomaznim i teškim metalnim skulpturama čiji bi transport preko Atlantika bio izuzetno skup.⁵⁵⁵ Budući da nisu bili konsultovani i da na izložbi nije navedeno da su eksponati refabrikati, umetnici su reagovali tako što su se u odvojenim pismima upućenim časopisu *Art in America* (mart 1990) otvoreno odrekli autorstva (Džad piše da mu je delo „pogrešno pripisano“) tvrdeći da su u pitanju „falsifikati“ i tražili njihovo uništenje.⁵⁵⁶ Ovakvih slučajeva neautorizovanog refabrikovanja dela sačinjenih od industrijskih redimejd-elemenata bilo je još, u neke su bili upleteni i muzeji poput Gugenhajma, Vitnija i Tejta, ali ono što je interesantno jeste to da kopirajt ovde nije doveden u pitanje umetničkom već neumetničkom (institucionalnom) apropiacijom utilitarnog karaktera i da za to nije samo odgovoran

⁵⁵⁴ Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art“, str. 12.

⁵⁵⁵ Vidi Susan Hapgood, „Remaking Art History“, str. 115.

⁵⁵⁶ Hapgood, str. 115-116.

subjekt refabrikacije već i umetnik, odnosno sama priroda umetničkog dela čija je forma, kako kaže Donald Džad, „data unapred“ i otvorena refabrikaciji.

S one strane odnosa između ideje i izvedbe postavljenog u konceptualnoj umetnosti, otvara se još jedno bitno pitanje vezano za zakon o zaštiti autorskih prava. Kako smo već naglasili, zakon štiti materijalni izraz ideje ali ne i samu ideju jer se ideje, budući neopipljive, ne mogu posedovati, dok njihov izraz pripada autoru ili pronalazaču koji svojim radom materijalizuje i fiksira ideju u opipljivoj formi – originalu. U umetničkim krugovima se često dešava upravo obrnuto: umetnici nemaju ništa protiv toga da kolege prisvajaju materijalne izraze njihovih ideja, i to smatraju nekom vrstom komplimenta (čak i ako se radi o parodiji), dok su često skloni da reaguju na ono što kolokvijalno nazivaju „krađom ideje“ pod kojom, posve platonistički, podrazumevaju nešto suštastveno i apsolutno originalno, nešto što je lični pronalazak i neotuđiva intelektualna svojina kojom se oni razlikuju od drugih umetnika. O tome svedoči i domaći primer iz 2009. godine kada je novosadski umetnik Nikola Džafo javno protestovao protiv izbora rada *Toplina* Zorana Todorovića za jednog od dvoje srpskih predstavnika na 53. Bijenalu u Veneciji navodeći u svojoj izjavi kako je ovaj rad – sačinjen od ljudske kose prikupljene iz frizernica širom zemlje – plagijat njegovog performansa javnog šišanja *Ko was šiša?* (1995). Ne ulazeći dublje u eksplikaciju suštinske razlike ova dva rada („sličnost“ je samo u korišćenju kose kao materijala i čina šišanja kao semantičkog elementa rada, ali u potpuno drugačijem značenjskom kontekstu), činjenica da Džafo optužuje Todorovića za „krađu ideje“ indikativna je jer, s jedne strane, upućuje na nepoznavanje pravnog koncepta autorskog prava, a sa druge na poistovećivanje ideje sa originalnim umetničkim izrazom. Tim povodom mu je Branislav Dimitrijević, tadašnji komesar paviljona Srbije u Veneciji, replicirao konstatacijom da je kosa kao „prirodna, istorijska, društvena ili leksička“ pojava takođe i „motiv“ koji se još od Dišana (tonzura) pojavljuje u umetnosti, uključujući i onu jugoslovensku i srpsku, i da to što je neko nekada naslikao pejzaž sa jezerom i planinom ne znači da je svaki drugi pejzaž sa istim motivom plagijat.⁵⁵⁷ Slično tome, Džonsove baterijske lampe formalno ne povređuju Dišanova autorska prava, ali njih ne bi bilo bez ideje redimejda, kao što nijedna

⁵⁵⁷ Ovaj stav Dimitrijević je izneo u elektronskoj poruci od 14. januara 2009. upućenoj Džafu, Todoroviću i akterima diskusione grupe koja se ovim slučajem spontano formirala.

monohromna slika ne bila moguća da na ideju hromatske redukcije nisu došli Maljevič i Rodčenko. Ovaj „slučaj“ (koji je okončan Džafovom velikodušnom donacijom određene količine kose Todoroviću) interesatan je zato što nas vraća činjenici da ideje ili motivi u umetnosti i kulturi pripadaju domenu „opšteg intelekta“ (K. Marks) o kojem ovisi društvena produktivnost ili „partiture“ (P. Virno) čijim se variranjem, transponovanjem i moduliranjem rađaju njeni specifični individualni izrazi. Ideje se ne mogu prisvojiti zato što su već usvojene kao kolektivno dobro (o čemu je pisao Flober u nedovršenom *Rečniku primljenih ideja*) i zakon o autorskim pravima ih stoga i ne štiti, što znači da se umetnička apropijacija, legalna ili nelegalna, legitimna ili nelegitimna, vezuje isključivo za konkretne izražajne forme. Nešto slično konstatovao je i Benjamin kada je u u jednom često citiranom pasazu napisao kako se ideje ne reprezentuju u sebi samima, već jedino i isključivo u aranžmanu konkretnih elemenata: one su za objekte ono što su konstelacije za zvezde. „Svi imaju ideje, i to više nego što je potrebno. Važna je, međutim, poetska jedinstvenost analize. Samo ona može opravdati pisanje, a ne bedna kritička objektivnost ideja“, konstatuje Bodrijar.⁵⁵⁸

Plagijatori i pirati

Ako pojam plagijat (lat. *plagiarius*, kidnap, pljačkaš) definišemo kao preblisku imitaciju, odnosno kao „krađu“ jezika, izraza, motiva ili celih kompozicija drugih umetnika pod imenom plagijatora, onda se u tom smislu i najveći deo moderne umetnosti prisvajanja može na prvi pogled pod njega podvesti. Termin plagijat se u opšteprihvaćenom smislu odnosi se na delo koje, bez obzira na stepen modifikacije i adaptacije, ne bi moglo da nastane bez parazitiranja na predpostojjećem delu i koje se „lažno predstavlja“ kao autentični original, što znači da se tu radi o manipulativnom prisvajanju koje može stajati u službi kompenzacije kreativne jalovosti, nesvesnog prisvajanja ili uverenja da delo prethodnika predstavlja opšte kulturno dobro. Maksima T. S. Eliota „dobri pesnici pozajmljuju, loši krađu“ najsažetije opisuje klasičnu razliku između imitacije i plagijata gde se ovaj drugi pojam odnosi na eksces imitacije, na utaju, odnosno na delo koje komprimuje elemente imitacije i kopije. S druge strane, moderni

⁵⁵⁸ Žan Bodrijar, *Savršen zločin*, str. 119.

aproprijacionista možda narušava integritet autora i njegovog dela, ali zato prisvajanje otvoreno deklariše kao svoju temu, strategiju ili radnu proceduru, što ga čini evidentnim i što računa, nakon asimilacije avangardne apropijacije u svet umetnosti, da će ono biti prepoznato i vrednovano, a samim tim i opravdano kao takvo. Drugim rečima, klasični plagijator formalni je preteča modernog apropijacioniste što istovremeno znači da je apropijacionizam obesmislio plagijatorstvo kao etički prestup jer je umetniku pružio mogućnost da pod svojim imenom, bez obzira na smisao i estetski domet rada, nesputano prisvaja i bez znakova navoda citira šta god mu dođe pod ruku, pre svega zahvaljujući Vorholu kojem bi se mogao pripisati epitet modernog Raimondija. Kao i svaki drugi oblik (epigonskog ili inovativnog) prisvajanja, plagijatorstvo je kroz istoriju takođe imalo važnu ulogu u prenošenju znanja i ideja, i moglo je da dovede i do osobenih individualnih postignuća, o čemu svedoči primeri Vilijama Šekspira koji je prisvajao stihove, fraze, zaplete i odlomke iz drugih dramskih i poetskih izvora (što je bila odlika i drugih elizabetanskih pisaca) i Lorenza Sterna čiji *Tristam Šendi* predstavlja mozaik sačinjen od vešto ispoliranih prisvojenih elemenata. Početak legitimizacije plagijarizma kao oblika nesputane kreativne apropijacije i otpora kultu onipotentnog umetničkog subjekta inicirao je Lotreamon⁵⁵⁹: „Plagijarizam je neophodan. On je impliciran u ideji progresu. On čvrsto obavija autorovu rečenicu, koristi njegove izraze, eliminiše lažnu ideju i zamenjuje je pravom idejom“.⁵⁵⁹ Lotreamon je ovu tezu postavio nekih četrdeset i više godina pre nego što će Tristan Cara predložiti da se dadaistička pesma piše uz pomoć makaza, a Gros, Hartfeld i Hehova izumeti umetničku fotomontažu kako bi „eliminirali lažnu ideju i zamenili je pravom idejom“, to jest kako bi propagandnu političku poruku transformisali u satiričku. U panegiriku umetnosti plagiranja, američki umetničko-teorijski kolektiv Critical Art Ensemble, apostrofirajući Lotreamona i istorijske avangarde kao pionire, navodi da apropijacija i plagijarizam nisu savršeni sinonimi, ali im se značenja ipak sustiču pošto se oba odnose na podrivanje „esencijalističke doktrine teksta“ i „ubrizgavanje skepticizma u kulturu-tekst“.⁵⁶⁰

Lotreamonov koncept plagijarizma naći će svoje programsko-teorijski elaborirano i u praksi sprovedeno otelotvorenje u letrističko-situacionističkom pojmu „preokretanja“ ili

⁵⁵⁹ Isidore Ducasse, *Poésies*, np.

⁵⁶⁰ Critical Art Ensemble, *Electronic Disturbance*, str. 88.

„diverzije“ (*détournement*) pod kojim Gi Debor podrazumeva ponovnu upotrebu pretpostojećih književnih, umetničkih i kulturnih formi u novom ansamblu i u cilju njihove devaluacije i investiranja novim značenjima.⁵⁶¹ Za Debora diverzija je oblik



95. Gi Debor, *Flaša romana*, 1953.

„partizanske propagande“ koja – donoseći „negaciju vrednosti prethodne organizacije izraza“, buržoaskog kulta originalnosti i privatnog vlasništva nad mišlju – predstavlja „moćno kulturno oružje u službi istinske klasne borbe“.⁵⁶² Koncept *détournement*-a je našao svoju aplikaciju u situacionističkim knjigama i tekstovima montiranim (u celosti ili delimično) od nepotpisanih citata (npr. Deborovi i Jornovi „eseji o divertiranom pisanju“ *Kraj Kopenhagena* i *Memoari* sačinjeni su isključivo od „prefabrikovanih elemenata“), Jornovim slikarskim „modifikacijama“ (preslikanim kič-slikama nađenim na buvljim pijacama), Konstantovim projektima divertirnih skulptura, Deborovim filmovima sačinjenim isključivo od nađenih snimaka (npr. *O prolasku nekoliko osoba kroz prilično kratku jedinicu vremena*, 1959, *Društvo spektakla*, 1973), stripovima iz časopisa *Situacionistička internacionala* sa promenjenim tekstovima u balončićima itd. Posebno je važno naglasiti da se, po Deboru, diverzija kao „fleksibilni jezik anitideologije“, ne temelji „ni na čemu vanjskom u odnosu na vlastitu istinu kao prisutnu kritiku“, što znači da se suprotstavlja citatu jer podriva njegov teorijski autoritet „samom činjenicom da je autoritet postao citatom“, odnosno „tačno ili pogrešno prepoznatom“ referencom.⁵⁶³ Suština je u promeni smisla citatnog kôda koji je u osnovi avangardno iluminativan, satiričan i parodičan, povezan sa afirmacijom „lošeg ukusa“ i ništenjem kulturnih i vrednosnih hijerarhija, ali inovativan u tome što se tu prisvojeni elementi uteruju u anonimnost kao obezvređene plutajuće tvorevine ili proste sirovine za konstrukciju novog dela. Debor takođe objašnjava kako je svoje filmove pravio od ukradenih fikcionalnih filmova u cilju „eksproprijacije eksproprijatora“ koja treba da stvarni život, prikriven iza filmske iluzije ili „umetničke inverzije života“ vrati njegovom ogoljenom činjeničkom stanju. Situacionizam je, dakle, kombinujući

⁵⁶¹ Guy Debord, „Détournement as Negation and Prelude“, np

⁵⁶² Guy Debord, „A User’s Guide to Détournement“, np.

⁵⁶³ Guy Debord, *Društvo spektakla*, str. 161.

avangardne montažne tehnike i želju za premošćavanjem jaza između umetnosti i života sa Lotreamonovom idejom plagijarizma i Brehtovim „efektom očuđenja“, aproprijaciju ustanovio kao politički subverzivnu kulturnu praksu koja se „beskompromisno suprotstavlja svim društvenim i pravnim konvencijama“. U tom smislu, Debor u tekstu koji slavi pobunu Afroamerikanaca u Los Anđelesu 1965. iznosi svoj stav po pitanju pljačke koji takođe reflektuje idejne pretpostavke umetničke aproprijativne sabotaže:



96. Divertirani kvadrat stripa iz *Internationale situacionista*

„Pljačka je prirodni odgovor na društvo obilja, u kojem ne vlada ni prirodno, niti ljudsko, već samo robno obilje. Pljačka trenutno ukida pojam robe kao takve i razotkriva ono što roba u krajnjoj liniji podrazumeva: vojsku, policiju i druge specijalizovane službe koje u državi imaju monopol na primenu oružane sile“.⁵⁶⁴ Ako, shodno marksističkoj kritici robne ekonomije na koju se Debor i drugovi pozivaju (prebacujući naglasak sa produkcije na potrošnju), komodifikaciji stvari odgovara komodifikacija ideja, onda je pljačka kulturnih tvorevina revolucionarni akt („umetničkog prevaspitavanja proleterijata i prvi korak ka doslovnom komunizmu“, kaže Debor) koji ukida subjektivno autorstvo i privatno vlasništvo kao temelje političke ekonomije kapitalizma u kulturi. Aproprijacionizam je sa situacionizmom po prvi put (doduše implicitno) dotakao pitanje intelektualne svojine jer je divertirane tvorevine deautorizovao i dekomodifikovao kao opšte dobro ili društvenu svojinu koju iz robne ekonomije treba prevesti u ekonomiju dara. Koncept „potlača“ ili dara – koji letristi i situacionisti preuzimaju iz antropologije posredstvom Žorža Bataja (*Prokleti deo*) – neposredno je povezan sa idejom diverzije zato što upućuje na oblik simboličke razmene viška dobara u primitivnim ekonomijama kao alternativnom modelu neprofitne razmene. U tom smislu, glasilo internacionale letrista/situacionista nosilo je naziv *Potlač* (1954-1959) i sadržavalo je vesti „ukradene“ iz drugih novina, deljeno je besplatno i nosilo je otvoren poziv čitaocima da tekstove slobodno prešampavaju i adaptiraju bez navođenja izvornika, čime je anticipiralo kopileft politike današnjice. Za situacioniste je dar način spašavanja društvenosti od njenog raspada u robnoj ekonomiji, odnosno način da se

⁵⁶⁴ Gi Debor, „Opadanje i propast robne ekonomije spektakla“, *Situacionistička internacionala*, str. 174.

racionalni ekonomski sistem mehaničke cirkulacije dobara zameni neekonomskim modelom razmene koji će produkte ljudskog rada, znanja i kreativnosti učiniti bezuslovno dostupnim.

Umetnička teorija i praksa situacionizma postaće nezaobilaznim i inspirativnim idejnim i metodološkim resursom raznorodnih umetničkih i aktivističkih strategija koje će tokom osamdesetih godina plagijatorstvo uzdići do specifične subkulturne ideologije i internacionalnog pokreta. Anderground magazini *Smile* i *Vogue*, festivali plagijarizma (počevši od prvog održanog u Londonu 1988.) i vodeći promotori pokreta poput Stjuarta Houma i Grejema Harvuda, plagijatorstvo su utemeljili kao „negativnu tačku kulture koja svoje ideološko opravdanje nalazi u unikatnom identitetu“ i instituciji umetnosti kao njegovoj materijalnoj formaciji.⁵⁶⁵ Ako pažljivije iščitamo tekstove i pamflete ove šarolike grupacije aktivista i umetnika videćemo da tu koncept plagiranja – bez osobito svežih ideja – reafirmiše situacionistički *détournement* i njegove političke implikacije (uz pozivanja na Lotreamona, Fluksus, mail-art, neoizam i pank), dok istovremeno stoji u snažnoj opoziciji prema sistemu umetnosti, slavi amatersku recikliraj-to-sam produkciju i komunalni festivalski duh. Ali, ono što je osobeno za plagijaristički pokret jeste eksplicitna kritika postmodernog aproprijacionizma kao oficijelnog „suparnika“ koji je tumačen kao forma pukog transfera vlasništva unutar istog sistema reprodukcije umetničke individualnosti i fetišizma umetničkog dela. U jednom plagijarističkom proglasu piše: „Plagijarizam implicira osećaj za istoriju i vodi progresivnoj socijalnoj transformaciji. Suprotno tome, 'aproprijacije' postmodernih ideologa su individualističke i otuđene. Plagijarizam služi životu, postmodernizam je utemeljen na smrti“.⁵⁶⁶ Vraćajući se na konstataciju Critical Art Ensemble-a da plagijarizam i aproprijacionizam nisu sinonimi, možemo da izvedemo zaključak da postmoderni aproprijacionizam teži da plagijarizam legitimizuje pod firmom pravične upotrebe ili kritičkog diskursa umetnosti, dok plagijaristički pokret želi, na tragu situacionizma, da ukine kopirajt kao takav smatrajući da davanje privilegija na pravičnu upotrebu isključivo služi održanju poretka kapitala u kojem umetnička sloboda prisvajnja služi kao čista razmenska vrednost.

⁵⁶⁵ Karen Eliot, „Plagiarism as Negation in Culture“, u: Stewart Home, *Plagiarism. Art as Commodity and Strategies of its Negation*, str. 5.

⁵⁶⁶ Iz pamfleta štampanog povodom festivala plagijarizma u Glazgovu 1989. Cit. pr. Florian Cramer, „Anti-Copyright in Artistic Subcultures“, u: Inke Arns i Francis Hunger, *Ana Kournikova Deleted by Memeright Trusted System*, str. 88.

Međutim, dok je plagijarizam kao marginalni samoorganizovani pokret ostao izolovanim fenomenom, postmodernistički (pre svega onaj kopistički) aproprijacionizam je pokazao da plagijarizam može biti delotvoran samo ukoliko se upotrebi unutar istog diskurzivnog poretka i na istom nivou sa plagiranim objektom. Kako ovim povodom navodi Florijan Kramer, plagirane Vorholove *Brilo kutije* prestaju da budu plagijat ako se postave u stan ili u supermarket, kao što i redimejd izložen u alternativnom prostoru festivala plagijarizma više deluje kao omaž kanonizovanom umetniku nego kao plagijat njegovog dela.⁵⁶⁷

Dok se plagijaristička produkcija zasnivala na analognim tehnologijama reprodukcija (kseroks, „skrečovani video“, samizdat publikacije) ekspanzija digitalne tehnologije (koja je već bila tu, ali ne i masovno dostupna) i pojava Interneta učinili su plagiranje, pirateriju i druge oblike neovlašćenog prisvajanja jednostavnim i u toj meri rasprostranjenim da je povreda autorskih prava postala endemskom pojavom digitalnog univerzuma, a svaki njegov stanovnik potencijalnim prekršiocem (setimo se slučaja Napster). Zaštita autorskih prava će svoj najveći istorijski test doživeti sa bumom digitalne tehnologije koja je, po nepodeljenom mišljenju, dovela do toga da su ova prava postala najvrednijim komercijalnim proizvodom našeg doba („naftom 21. veka“, reći će Mark Geti, osnivač kompanije Geti slike, najvećeg svetskog provajdera slika iz štoka) kojim se naveliko trguje kao i sa materijalnim produktima ljudskog rada. Kako navodi Eberhart Ortland, pitanje ko kontroliše pristup nematerijalnim dobrima i tokovima podataka postalo je ključnim pitanjem moći koje se, pri tom, ne tiče samo ekonomskog interesa, već i elementarnih građanskih prava, poput prava na informisanje bez ograničenja u odnosu na okvir dostupnosti znanja, kao i prava da se ove informacije prosleđuju drugima.⁵⁶⁸ Pitanje koje nemački filozof postavlja odnosi se na oligopolističku kontrolu (tzv. „lordova podataka“) nad praktično svim svetskim sistemima za skladištenje i prenos informacija, što je dovelo do toga da je zaštita intelektualne svojine u digitalnom domenu (tzv. *Digital Rights Management*) postala kudikamo represivnijom i invazivnijom nego što je to bio slučaj u analognom, recipročno kapacitetu digitalne tehnologije da omogući beskonačno kopiranje, kao i nikad masovniju i nekontrolisaniju

⁵⁶⁷ Cramer, isto, str. 86.

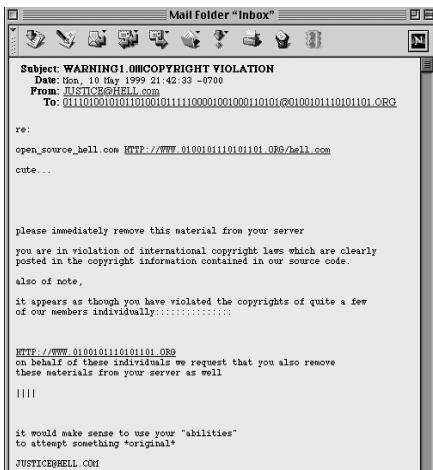
⁵⁶⁸ Vidi Inke Arns, „Use=Sue. On the Freedom of Art in the Age of ‘Intellectual Property’“, *Ana Kournikova Deleted by Memeright Trusted System*, str. 28.

distribuciju i cirkulaciju kulturnih sadržaja. „U paranoidnoj viziji kulture“, kaže Feliks Štalder, „broj pirata i lopova raste, a istovremeno se umnožavaju oblasti u kojim sa treba boriti protiv njih“⁵⁶⁹, dok se interes kreatora (pacifikovanog tantijemama) potpuno podređuje interesu ove nove industrije autorskih prava, više nego ikada ranije u povesti zakonodavstva koje je, to znamo, počevši od „Anine uredbe“ uvek davalo više prava izdavačima i agentima nego književnicima i umetnicima. Ukoliko ostavimo po strani generalno pitanje slobode pristupa informacijama i kulturnim sadržajima i okrenemo se umetnosti, postavlja se pitanje kako je moguće da umetnost danas komentariše kulturu ako ne može slobodno da koristi slike, muziku, tekstove i druge produkte te iste kulture i ako je „inovacija“ danas više nego ikada ranije zasnovana na povezivanju i rekombinovanju prepostojećih nego izumevanju novih formi – na postprodukciji. Na primer, video rad *Smrt u Dalasu* (2000) beogradskog umetnika Zorana Naskovskog je montaža u potpunosti napravljena od nađenih filmskih snimaka (*J.F.K. Olivera Stouna*, Zaptruderov dokumentarac o Kenedijevom ubistvu) i nađene muzike (narativizacija Kenedijevog ubistva u epskom desetercu hercegovačkog guslara Joze Karamatića), pri čemu niska rezolucija filmske građe upućuje na „piratski karakter“ VHS kopije televizijskog emitovanja (umetnik je filmove snimio sa beogradske TV Palma koja ih je tokom NATO bombardovanja Srbije 1999. godine bez dozvole emitovala). Ova artificijelna konstrukcija interkulturnog dijaloga koja snažno govori o odnosu lokalnog i globalnog, fikcionalnog i dokumentarnog, jezičke i vizuelne narativizacije, nije moguća bez aproprijacije i kao takva rečito ilustruje stanovište da je strikno poštovanje kopirajta i zamrzavanje slobodnog protoka kulturnih sadržaja od strane tzv. „čuvara kapije“ obrnuto proporcionalno potrebi umetnosti da izmešta kulturne sadržaje iz svojih ležišta i rekontekstualizuje ih kao kritičko oruđe. „Ovo je doba implementacije, a ne inovacije“, kaže tim povodom teoretičar novih medija Hert Lovink, dok Lorens Lesig ide i korak dalje konstatujući kako su stvaraoci oduvek „gradili na kreativnosti koja se realizovala ranije i koja ih u sadašnjosti okružuje“ i pri tom su to činili bez dozvole i kompenzacije originalnom stvaraocu, što znači da je čitava istorija kulture istorija piraterije.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ Feliks Štalder, *Otvorena kultura i priroda mreža*, str. 26.

⁵⁷⁰ Lawrence Lessig, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, str. 53.

Pokret za slobodni softver, kao i antikopirajnt i kopileft inicijative – opredeljeni borbi za slobodan pristup materijalu kulture kao preduslovu procvata kreativnosti – našli su svog odjeka i u nekim radovima net-umetnosti gde prisvajanje ima manje toga zajedničkog sa postmodernim strategijama, a više sa situacionizmom, plagijarizmom i haktivističkom praksom. Kôdovi za apropijaciju, replikaciju, semplovanje i remiksovanje već su ranije bili ustanovljeni u umetničkoj i muzičkoj praksi i bilo ih je potrebno prilagoditi disruptivnim potencijalima digitalne tehnologije i novom sociokulturnom kontekstu u kojem njihovo upošljavanje dobija novi smisao. Naglasak ovog žanra digitalne umetnosti, koji možemo nazvati net-art haktivizmom, nije samo na kritici tržišne ekonomije sistema umetnosti, već i na kritici novih principa svojinskih odnosa u digitalnom domenu i na Internetu kao javnom prostoru koji počiva na *copy/paste* arhitekturi. Kada je slovenački net-umetnik Vuk Ćosić na svoj server u Ljubljani prekopirao ili klonirao veb-stranicu renomirane internacionalne izložbe „Dokumenta X“ (Kasel, 1997) nakon njenog zatvaranja, onda on nije samo proizveo „divertirani redimejd“, već je na delu demonstrirao da meta prisvajачke aktivnosti postaju



97. Email organizacije Hell.com upućen 0100101110101101.ORG, 1999.

i veb-stranice kao autorizovana dela (stranica je bila projekat umetnika Simona Lamunijera, a sadržavala je i galeriju net-umetnosti kao virtuelnog segmenta izložbe). Za razliku od Ćosića, italijanski kolektiv 0100101110101101.ORG bio je programski posvećen plagiranju autorizovanih veb-stranica „umetnika ili galerija koji istražuju nove načine komercijalizacije umetničkih radova“, poput onih pionira net-arta Olie Lialine i grupe Jodi, kao i umetničke organizacije Hell.com (koja je grupi zapretila tužbom). U oba slučaja, umetnici polaze od pretpostavke da je kiberprostor javni domen namenjen

slobodnom protoku i razmeni informacija i da umetnost u tom prostoru mora biti oslobođena represivnih stega onih istih institucionalnih mehanizama hijerarhizacije, omeđavanja, eksploatacije i komercijalizacije koji vladaju u fizičkom svetu. Pojava net-umetnosti i *online* trgovine vremenski koincidiraju pa se, navodi umetnica i teoretičarka

novih medija Džudit Beri, net-umetnici suočavaju sa tenzijom između „radikalnog potencijala mreže“ u koji su investirali svoju viziju preobražaja umetnosti i kulture i „povećane konzervativne komercijalne upotrebe“.⁵⁷¹ Kopije koje ovi umetnici prave tehnički su, zahvaljujući prirodi digitalne tehnologije, u potpunosti identične „originalima“ i smatraju se kopijama samo zato što se nalaze na drugoj Internet adresi i nose drugačiji potpis. Iako sadrže istovetan broj podataka ili digita, ove kopije nose kvalitet kontekstualno uslovljene ponovne oznake koja oslobađa drugačije značenje, što je 0100101110101101.ORG objasnila izjavom kako ona samo „premešta pakete informacija s jedne tačke na drugu, skreće njihov tok, posmatra promene, i konačno profitira od njih“.⁵⁷² Kopiranje net-radova i stranica takođe se suprostavlja nametanju principa „veštačke oskudice“ koji se u digitalnom domenu odnosi na politiku „zaključavanja“ sadržaja na mreži kako bi se onemogućilo njihovo slobodno kopiranje ili preuzimanje sa mreže (Lialinova je odgovarajuće programirala svoj URL kôd kao indeks originalnosti tako što je onemogućila kopiranje). U domenu reproduktivnih vizuelnih umetnosti (fotografija, film, video), veštačka oskudica vezana je za pojam ograničene



98. Mihael Manidberg,
AfterSherrieLevine.com, 2001.

edicije kojom se delo – koje se u principu može reprodukovati u neograničen broju primeraka – svodi na retkost „tvrde kopije“ analognu onoj koji imaju unikatna dela slikarstva ili skulpture. Iz tog razloga, ironizirajući manifestnu antikopirajnt retoriku kopističkog aproprijacionizma, nemački umetnik Mihael Manidberg je 2001. na veb-stranicu *AfterSherrieLevine.com* postavio reprodukcije dela američke umetnice u visokoj rezoluciji (sa

instrukcijama za štampanje i uramljivanje) koje je potpisivao svojim imenom i uz to nudio i „sertifikat o autentičnosti“. Za Vuka Ćosića ponašanje mnogih net-umetnika konformističko je u pogledu plasmana radova i odnosa prema institucijama sistema umetnosti i otuda propozicija o stvaranju arhive net-umetnosti koja bi bila postavljena na više *mirror*-servera čime bi ovi radovi bili široko dostupni i izgubili ekskluzivnost

⁵⁷¹ Vidi Sarah Cook i ostali, *Curating New Media*, str. 24.

⁵⁷² www.0100101110101101.ORG/home/copies/media.html

vlasništva.⁵⁷³ Kada net-umetnik prodaje svoj rad muzeju on ne prodaje kopiju ograničene već neograničene edicije, a ono što muzej dobija nije ekskluzivni primerak u kolekciji, već pravo da delo izlaže ili koristi URL umetnika.

Dok se pomenuti projekti odnose na intraumetničku aproprijaciju, neki drugi umetnici direktno su involvirani u antikopirajt pokret, pa je tako nemački umetnik i aktivista Sebastijan Lutgert projektom *textz.com* (2002) – bazom tekstova i knjiga značajnih mislilaca i pisaca u rasponu od Bodlera do CAE postavljenom na Internetu – otvoreno kontestirao zaštitu kopirajta kreirajući neku vrstu bezuslovno dostupne i kopiranju namenjene javne biblioteke. Slično tome, danska umetnička grupa Superflex organizovala je projekat *Kopirnica* (2005) u jednom kopenhagenskom lokalu u kojem je svako mogao da kopira šta god poželi (ili preuzme piraterisane sadržaje) i koji je, kako su naveli u izjavi, služio kao diskusioni forum „kontrolne vrednosti“ na istom mestu gde se ona proizvodi i distribuira: tržištu. Možda moto digitalnih antikopirajt aktivista „ukrali su nam revoluciju, sada je mi krademo nazad“ zvuči utopistički, ali činjenica da stigmata „pirat“, koja se automatski prilepljuje svakome ko želi da bude korisnikom (u umetničke, privatne i druge nekomercijalne svrhe) ali ne i kupcem kopirajtom zaštićenih sadržaja, budi proporcionalno prekomerne reakcije koje stoje u službi podizanja svesti o tome da nikada pre nije toliko sadržaja kulture bilo „posedovano“ i da nikada pre monopol nad njihovim korišćenjem nije u toj meri bespogovorno prihvatano kao danas. Interesantno je prisetiti se da se termin piraterija pojavio u 18. veku kao posledica prvih kršenja „Anine uredbe“ u Škotskoj i Irskoj i analogijom sa u to vreme raširenom praksom pomorske piraterije, koja je ne retko, eto ironije, bila u otvorenoj službi ostvarivanja prekomorskih ili kolonijalnih interesa britanske krune. Kako ovim povodom navodi Armin Medoš, holivudski studiji, softverski giganti i multinacionalne muzičke kompanije vratile su termin „pirat“ u optičaj, dok je taj isti Holivud kreirao sliku pirata kao romantičnog junaka i piratskog bratstva kao alternativne egalitarne zajednice slobodnih ljudi.⁵⁷⁴ „Piratske utopije“ (H. Bej) na mreži (poput Nepstera) predstavljale su model za razvoj piratskih umetničkih strategija kao sredstava kolektivne akcije i interakcije u cilju

⁵⁷³ Vidi Rachel Greene, *Internet Art*, str. 97.

⁵⁷⁴ Armin Medoš, „Piratologija: u dubinama otvorenog kôda i slobodne kulture“, str. 34.

kreacije „održivih alternativa“ koje „obezbeđuju slobodu izražavanja“ i brane „javni interes u umreženim komunikacijama“ (A. Medoš).⁵⁷⁵

Nikada ranije u povesti umetnička apropijacija nije bila u toj meri delom nekog šireg kulturnog i političkog fronta, kao što nikada ranije pitanje prisvajanja kulturnih i umetničkih sadržaja nije postalo tako akutnim, kompleksnim i globalnim ekonomskim, kulturološkim, jurističkim, političkim i etičkim pitanjem. Fokus net-umetnika na plagijatorstvo i neoriginalnu produkciju nije samo intrisični deo procesualne logike Interneta već se, slično haktivizmu, upušta u, benjaminovski rečeno, intervenciju u same odnose produkcije unutar informacione ekonomije tako što se, zapaža Džozefina Beri, odriče suverene moći proizvođača i „vraća zajedničko bogatstvo kreativnosti njenim istinskim vlasnicima: mnoštvu“.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Isto, str. 38.

⁵⁷⁶ Cit. pr. Geoff Cox & Joasia Krysa, „Introduction to the 'Author as (Digital) Producer'“, str. 20.

IX Postaproprijacijska umetnost

Ponovno izvođenje događaja

Britanski umetnik Džeremi Deler je juna 2001. organizovao rekonstrukciju bitke između jorkširskih rudara i policije koja se odigrala 1984. godine, na vrhuncu jednogodišnjeg štrajka rudara u vreme premijerstva Margaret Tačer. Događaj u kojem je učešće uzelo oko hiljadu učesnika – veterana štrajka (rudari i policajaci) i članova društava za rekonstrukciju istorijskih događaja – upriličen je za potrebe snimanja



99. Džeremi Deler, *Bitka kod Orgriva*, 2001.

Delerovog TV-filma *Bitka kod Orgriva* (u režiji Majka Figisa) koji je ispratio sve faze pripreme, organizovanja i realizacije rekonstrukcije, uključujući lična svedočanstva i televizijski dokumentarni materijal. Odmah po premijeri, film je skrenuo pažnju na proliferaciju strategija ponovnog izvođenja događaja (reenactment) u savremenoj umetničkoj praksi i nametnuo se kao

egzemplarno delo ovog novog žanra vizuelne umetnosti. Svoj status Delerov rad, pored ostalih kvaliteta, duguje tome što se poslužio u Britaniji veoma popularnom formom teatra žive istorije koji od kraja šezdesetih praktikuju brojna hobistička društva, a u poslednje vreme i državne agencije i komercijalna preduzeća koji zajednički formiraju klaster agenata udruženih u industriju ovog sve rasprostranjenijeg fenomena popularne izvođačke historiografije.⁵⁷⁷ Uz ove hobističke spektakle, forme i manifestacije reenactmenta takođe nalazimo u igrano-pokazivačkim televizijskim formatima (History Channel, National Geography Channel itd.), holivudskim rimejkovima istorijskih spektakla, kompjuterskim igricama sa istorijskim temama, ekspanziji tribute bendova u pop-muzici i progresivnom trendu osnivanja muzeja i eksperimentalnih arheoloških lokaliteta žive istorije. Imajući sve ovo u vidu možemo konstatovati da je u pitanju fenomen populističkog „rivajvla figura prošlosti” (Ž. Bodrijar) koji se rađa sinergijom

⁵⁷⁷ O fenomenu popularnog *reenactmenta* detaljnije na <http://en.wikipedia.org/wiki/Re-enactment> i Howard Giles „A Brief History of Re-Enactment“, www.eventplan.co.uk/history_of_reenactment.htm

komercijalnih, edukativnih i političkih strategija reifikacije istorije kao „čiste sadašnjosti u neobičnom kostimu” (G. Denning).

Suštinska razlika između komercijalnog i umetničkog reenactementa, navodi Dž. Dž. Čarlsvort u interpretaciji Delerovog rada, je u tome što ovaj prvi „pohodi ona polja gde su originalni sukobi davno ostavljeni po strani” i politički je „bezbedno asimilovan” u zvanične verzije nacionalne i svetske istorije poput istorijskog muzeja ili istorijskog slikarstva⁵⁷⁸, dok se onaj drugi bavi onim, najčešće bliskim, povесnim događajima čije ih ponavljanje čini kritički ili čak uznemirujuće relevantnim za razumevanje sadašnjosti. Za razliku od hobističkog *kriegsspiela* koji podgreva infantilne fantazije avanturnog putovanja u prošlost viteških turnira ili bitke za Normandiju, u umetnosti se ne radi o afirmativnoj konfirmaciji prošlosti, već o preispitivanju sadašnjosti pomoću događaja iz prošlosti, poput *Bitke kod Orgriva* koja (pro)izvodi traumu koja je ostavila vidljivog traga u svesti njegovih učesnika i kolektivnoj memoriji britanskog društva sve do danas. Drugi poznati primer je rad *Milgram Re-enactement* (2002) Roda Dikinsona koji donosi egzaktnu rekonstrukciju monstruoznog „Milgram eksperimenta” (1961) iz socijalne psihologije koji se bavio testiranjem ljudske savesti u odnosu na pokoravanje naredbama autoriteta za činjenje nasilja nad drugim ljudima pomoću elektrošokova. Dikinson je naveo kako ovaj rad publiku suočava sa nemogućim scenarijem: nešto nehumano se pred njom odigrava uživo i u realnom vremenu, dok sa druge strane ona unapred zna šta je ishod ponavljanja. Za razliku od Delera i Dikinsona koji insistiraju na egzaktnom ponavljanju ili rekonstrukciji događaja, postoje i primeri „nečistog” ponavljanja, poput fotografije *Nepal* (2003) poljskog umetnika Zbignjeva Libere (iz ciklusa na kojoj vidimo grupu osoba (naga devojka, deca, padobranci) snimljenih u nekoj pustari u frontalnoj kretnji prema fotoaparatu. Upućeni posmatrač prepoznaje da je Liberin predložak poznata fotografija Nika Uta – koja je nakon publikovanja u *New York Times*-u (1972) stekla status ikone antiratnog fotožurnalizma ovenčane Pulicerovom nagradom – na kojoj grupa uplakane vijetnamske dece, praćena američkim vojnicima, beži iz sela bombardovanog napalm bombama. Ono što nas na Liberinoj fotografiji iritira jeste činjenica da deca nisu Vijetnamci već Evropljani koji se osmehuju, da je naga devojka egzaltirana, da ljudi u pozadini nisu vojnici već padobranci, odnosno da je slika bekstva iz ratnog užasa

⁵⁷⁸ J.J. Charlesworth, „*Bitka kod Orgriva* Jeremy Deller: politika kao umetnička terapija“, str. 50-53.

transformisana u sliku opuštene ili turističke šetnje. Ponovo izvesti događaj znači otelotvoriti ga kao aktuelno zbivanje koje se odigrava u novom kontekstu i otvara novom



100. Nik Ut, *Vijetnamska napalm deca*, 1972/Zbignjev Libera, *Nepal*, 2003.

senzibilitetu čitanja, što znači da cilj nije učiniti istoriju „realnom”, već dovesti do toga da se, kako kaže Inke Arns u eseju o ovom umetničkom žanru, prozvede kratak spoj

između prošlosti i sadašnjosti i eliminiše „sigurna distanca između apstraktnog znanja i personalnog iskustva, između onda i sada, drugih i sopstva”.⁵⁷⁹ U skladu sa Benjaminovim povեսno-filozofskim tezama, može se izvesti zaključak da je umetnost *reenactmenta* neka vrsta umetničke ekstrapolacije materijalističke historiografije koja prošlost uzima kao predistoriju sadašnjosti i strategijski proizvodi dijalektiku prošlosti i sadašnjosti istražujući procese kojima ova prva oblikuje drugu i obrnuto. „Istorija počinje tamo gde je pamćenje dovedeno u opasnost, u bljesku koji označava njegovu pojavu i iščezavanje. Ona započinje tamo gde se područje istorijskog ne može odrediti pojmom istoričnosti – tamo gde se reprezentacija završava”, napisao je Eduardo Kadava tumačeći Benjaminove teze.⁵⁸⁰ Umetnički *reenactment* se na zadovoljava eliminacijom distance kroz parcijalnu ili totalnu identifikaciju sa istorijskim subjektima (što čini onaj popularni), već isto tako problematizuje činjenicu da je istorija u našoj kulturi intenziviranog spektakla posredovana slikama koje uzrokuju totalno „odvajanje od zbilje” (G. Debor) iskustva i prošlosti i sadašnjosti. Umetnik ne postavlja naivno pitanje šta se doista dogodilo s one strane istorije reprezentovane u medijima, već želi da potakne sumnju u verodostojnost ovih slika naizgled paradoksalnim pristupom: brisanjem distance u odnosu na sliku i distanciranjem od nje. Kako konstatuje Stiv Rašton, u umetnosti nalazimo „kompleksnu i dubinsku refleksiju *medijacije memorije* koja nam ukazuje na to kako se memorija neprekidno restruktuiru i to ne samo od strane sineasta i

⁵⁷⁹ Inke Arns, „History Will Repeat Itself“, str. 59.

⁵⁸⁰ Eduardo Kadava, *Reči svetlosti. Teze o fotografiji istorije*, str. 147.

izvođača *reenactmenta* već i od svakog od nas pojedinačno kao medijatora i medijalizovanih subjekata”.⁵⁸¹ Odličan primer za ono o čemu Rašton govori nalazimo u video-instalaciji Pjera Uiga *Treće sećanje* (1999) zasnovanoj na stvarnom događaju i njegovoj filmskoj ekranizaciji: neuspešnoj pljački bruklinske banke iz 1972. koju su izveli Džon Vojtovic i njegov partner, i filmu *Pasje popodne* (1975) Sidnija Lumeta u kojem lik Vojtovica tumači Al Paćino. U Uigovom radu (u kojem igraju ostareli pljačkaš i glumci amateri) na dve susedne projekcije vidimo naizmenično smenjivanje sekvenci iz Lumetovog filma, *reenactmenta* i snimaka proba, a sve to praćeno je pojavljivanjem tehničke opreme, kulisa i članova tehničke ekipe u kadrovima. Snimci proba otkrivaju da Vojtovic podjednako igra i samog sebe i Paćina (koga je veće pred pljačku, prema



101. Pjer Uig, *Treće sećanje*, 1999.

sopstvenom priznanju, gledao u Kopolinom *Kumu* u potrazi za inspiracijom), da su činjenice subjektivne memorije impregnirane činjenicama filmske fikcije, da se zbilja ličnog iskustva povlači pred identifikacijom sa filmskom fikcijom. U intervjuu sa Džordžom Bejkerom umetnik je izjavio kako nije želeo da dekonstruiše holivudski film u maniru „brehtovskog filma” – što je učinio prethodnim radom *Rimejk* (1994-1995) u kojem loša amaterska gluma razbija saspens Hičkovog *Dvorišnog prozora* – već da istraži mehanizme pomoću kojih fikcija proizvodi „dodatak realnosti”⁵⁸², a koji se tokom Vojtovićeve rekonstrukcije iskazuje kao mnemonički dodatak i ulog razvijanja „trećeg sećanja” putem ponovnog odigravanja. Ako spektakl, frejdovski rečeno, kreira moćan asocijativni kontekst za reaktivaciju tragova sećanja za subjekta, onda Uig rekonstrukcijom filmskog seta za Vojtovica ponavlja taj asocijativni kontekst pokazujući nam uzročno-posledičnu vezu između produkcije/rememoracije događaja i konjunkcije individualnog i kolektivnog iskustva u kulturi intenziviranog spektakla.

Posve je drugačija situacija u izvođačkim umetnostima, a pre svega u teatru koji *reenactment* poznaje još od antičkog Rima gde su rekonstrukcije bitaka inscenirane kao

⁵⁸¹ Cit. pr. Inke Arns, str. 61.

⁵⁸² Vidi George Baker, „An Interview with Pierre Huyghe“, str. 84.

pozorišne predstave, pa sve do njegovog modernog žanrovskog zasnivanja *Jurišem na Zimski dvorac* (1920) reditelja Nikolaja Evrejinova kao spektakularnog teatra žive istorije upriličenog na trogodišnjicu Oktobarske revolucije. Pozorištu i performansu je kao vremenski zasnovanim umetnostima ponovna izvedba imanentna, ali ustanovljenje *reenactmenta* kao specifičnog žanra nosi drugačije značenje jer tu i pozorište i performans, po pravilu, pripovedaju priču o sopstvenoj istoriji. Na primer, ljubljanski reditelj Janez Janša (prisvojeno ime slovenačkog političara) ponovo je inscenirao dve predstave starijeg kolege Dušana Jovanovića – *Pupilija, Papa Pupilo Papulički* (1969) i *Spomenik G* (1972) – da bi ih izbavio iz zaborava i reaktuelizovao kao značajne događaje iz istorije slovenačkog (neoavangardnog) teatra. U razgovoru nakon izvođenja ovog drugog komada na BITEF-u (2010) izjavio je kako svoje predstave radije naziva rekonstrukcijama zato što *reenactment* nema tendenciju da nešto prezervira jer ga umetnici koncipiraju kao lični pristup starom komadu i potpisuju svojim imenom. O tome svedoči i projekat *Sedam lakih komada* (Muzej Gugenhajm, 2005) Marine Abramović koji su činile reizvedbe telesnih performansa B. Nojmana, V. Akončija, J. Bojsa, V. Eksport, Đ. Pane, kao i dva njena. U saopštenju za štampu navedeno je da je projekat



102. Marina Abramović, *Sedam lakih komada*, 2005. (Đina Pane, *Uvežbavanje. Moj prvi akcioni autoportret*, 1975.)

potaknut činjenicom da je o ovim delima pionirskog doba performansa sačuvana oskudna dokumentacija (fotografije i retka lična svedočanstva) i da je namera umetnice da „istraži mogućnost ponovnog izvođenja i prezervacije tako značajnih performerskih dela za generacije koje dolaze”. Iako se ovoj personalnoj kompilaciji seminalnih istorijskih

performansa na izboru nema šta prigovoriti, otvorilo se pitanje kredibilitnosti *reenactmenta* u odnosu na „proizvodnju prisutnosti u prezentu” kao ontološke pretpostavke umetničkog performansa. Ne radi se samo o tome da performans, po poznatoj opservaciji teoretičarke Pegi Pelan, ulaskom u ekonomiju tehničke reprodukcije izdaje ili umanjuje obećanje svoje ontologije, već i o tome da je kao genuina forma „govora u prvom licu” delo telesnog performansa neotuđivo od autora-izvođača sa kojim

stoji u indeksnom odnosu. Ono što je nakon sedam večeri u Njujorku prezervirano na isto toliko diskova (puštenih u prodaju) jesu nove izvedbe ili apropijacije Marine Abramović koje samo prenose ideju i ponavljaju strukturu originalnih performansa, ali se u krajnjoj i instanci ispostavljaju kao simulakrumi koji navode na još veći zaborav originala. Naravno, da bi performativni čin uopšte bio moguć on mora biti ponovljiv, ali se u *Sedam lakih komada* ne radi o pitanju *zašto* i *kako* se on ponavlja već *ko* ga ponavlja, pošto se tu umetnički prevodi u teatarski performans u kojem se izvođač kreće terenom „ispod” klasične glume ali ipak izvodi neku predstavu transformacije, neku glumu. Iako Janšinu prvu rekonstrukciju kao koreditelj potpisuje i Jovanović, a u drugoj (plesnom solo-performansu) igra ista glumica, za slovenačkog reditelja nema dileme: original je nepovratno izgubljen i jedina rekonstrukcija koja bi bila dosledna jeste rekonstrukcija u memoriji publike koja je originalnom izvođenju prisustvovala.

Ako ostavimo po strani teatar i performans, videćemo da u vizuelnoj umetnosti *reenactment* predstavlja retku pojavu (npr. neke fotografije Džefa Vola, rekonstrukcija Kenedijevog ubistva u videu *Neprekidni kvadrat* kolektiva Ant Farm iz 1975., ciklus slika *Oktobar 18, 1977*. Gerharda Rihtera, itd.), a njegovo kristalisanje u distinktivni žanr u posledičnoj je vezi sa proliferacijom onog popularnog. Umetnost ponovnog izvođenja može, videli smo, poprimiti različite diskurzivne forme u zavisnosti od prirode i strukture događaja, medija registracije i medija umetničkog iskaza, ali uvek u nekom obliku ponavljanja (rimejk, ponovno izveštavanje, reinscenacija, reizvedba, rekonstrukcija, ponovno zamišljanje) čiji predmet mogu biti događaji iz političke, ratne, društvene, naučne, umetničke, filmske, popkulturalne i svake druge povesti za koju umetnik smatra da je vredna otelovljenja u sadašnjosti. Da bi ponavljanje bilo uspešno, potrebno je da se udese isti ili neobično slični materijalni uslovi (raspored pojedinosti, poredak mesta i položaja), ali s tom razlikom što se događaj sada umeće u drugačiji milje ili „obrub vremena” (M. Fuko), što proizvodi neku, makar i minimalnu razliku značenja, koja mu podaruje novi smisao. Umetnost ponovnog izvođenja može biti oblik retrogradnog ponavljanja i pukim odrazom repetitivnog impulsa kulture spektakla, ili, pak, osporavanja ili revizije kanonizovane istorije i njenih diskurzivnih formacija, predočavanja neistorizovanih povesnih događaja, ispitivanja mehanizama konstrukcije prostetičke memorije, katalizator naprednih političkih i socijalni borbi koje imaju konkretno

istorijsko pozade i sl. Kao jedan od distinktivnih žanrova savremene postaproprijacijske umetnosti, *reenactment* koristi aproprijaciju kao „pozadinsku produkcionu alatku” (Dž. Velčman) koja nema nikakvu osobenu značenjsku ulogu zato što je naglasak na ponovnom otelotvorenju događaja kao nečega što živi kroz vreme i doživljava se kao posed kolektivne memorije ili, pak, kolektivnog potiskivanja. Kako navodi Jan Fervoert „mrtvi objekti” poput robnih fetiša, čije je mesto uvek negde fiksirano, mogu cirkulisati kroz prostor i menjati vlasnika, ali vremenski zasnovani objekti ne mogu postati ničije vlasništvo i stoga im se mora pristupiti na drugačiji način i sa drugačijom etikom.⁵⁸³ Ponovno izvesti događaj može se, shodno Deridi (*Marksove sablasti*), uporediti sa invokacijom duha iz prošlosti koja mu „vraća moć govora” i pretvara ga u „živu stvar” koja ovara novi prostor dijaloga sadašnjosti i prošlosti. Konačno, umetnik koji ponovo izvodi događaje takođe se može podvesti pod širu odrednicu „umetnika kao istoričara” pod kojom Mark Godfri podrazumeva stvaraoca koji se bavi nekom konkretnom istorijskom temom i pristupa joj putem formi i medija odgovarajuće reprezentacije, a to čini sa metodološkom slobodom i kreativnošću koju profesionalni istoričari nemaju, i, što je najvažnije, pronalazi adekvatan jezik za istorijsku (re)prezentaciju u sadašnjosti.⁵⁸⁴

Arhivska umetnost

„Pod arhivom ja ne podrazumevam totalitet tekstova koji su sačuvani u određenoj civilizaciji, niti podrazumevam grupu tragova koji su sačuvani od razaranja, već igru pravila koja određuje pojavljivanje i nestajanje izreke, iskaza, njihovo očuvavanje i brisanje, njihovo višesmisleno postojanje, kakvo je ono koje pripada događajima i stvarima“, napisao je Mišel Fuko.⁵⁸⁵ Za francuskog mislioca, arhiv nema „tromost tradicije“, nije biblioteka svih biblioteka izvan prostora i vremena, nije „nerazgovetno mrmljanje“ jednog diskursa koji objedinjuje sve ono što je rečeno, već ono što diferencira diskurse u njihovoj mnogosturkoj egzistenciji i specifikuje ih u njihovom vlastitom trajanju.⁵⁸⁶ Arhiv definiše način aktualnosti stvari-iskaza i kao takav predstavlja sistem ili

⁵⁸³ Jan Verwoert, „Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art“, str. 3.

⁵⁸⁴ Mark Godfrey, „The Artist as Historian“, str. 168-170.

⁵⁸⁵ Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, str. 140.

⁵⁸⁶ Isto, str. 141.

organizovani korpus njihove iskazivosti struktuiran prema određenim pravilima deponovanja, klasifikovanja i pretraživanja. Fukoov koncept arhiva dobiće na značaju sa pojavom onoga što će Hal Foster imenovati „arhivskom umetnošću“ kako bi opisao prakse u savremenoj umetnosti koje produkciju zasnivaju na „kvazi-arhivskoj“ logici (matrici citata i jukstapozicija), a prezentaciju u formi „kvazi-arhivske arhitekture“ sačinjene od kompleksa tekstova i objekata.⁵⁸⁷ Arhivska umetnost je istraživačka umetnost koja traga za tematski specifikovanom građom koju podvrgava različitim metodama arhiviranja i umetničkim formama/medijima, odnosno različitim ikonografskim, taksonomijskim, indeksnim, tipološkim i arheološkim sredstvima pomoću kojih se izvode i generišu nova istorijska i analitička čitanja arhive. Slično *reenactment*-u, arhivska umetnost ima za cilj da određene povesne činjenice spasi od zaborava, revalorizuje, reaktuelizuje i preispita u sadašnjosti, da sameri odnos između prošlosti i sadašnjosti, ali to čini prikupljanjem, prezentacijom i produkcijom dokumenata kao osnovnih jedinica građe umetničkog dela. Shodno Fukoovom određenju dokumenta, ova umetnost ne tretira dokument kao nepokretnu materiju ili nemi spomenik preko koga istorija pokušava da „rekonstruiše ono što su ljudi učinili ili rekli“, što je prošlo i od čega je ostao samo trag, već ga „obrađuje iznutra“ nastojeći da u samom dokumentarnom tkivu odredi jedinice, skupove, nizove, odnose.⁵⁸⁸ Arhivska građa (nađene fotografije, filmovi, lični predmeti, tekstovi i sl.) može biti predmetom sistematskog kolekcioniranja ili privremene upotrebe (*site specific* instalacije), njome se može manipulirati dokumentaristički ili fikcionalistički, može biti preproducirana ili postproducirana, ali u svakom slučaju pojedinačna vrednost i poreklo svakog dokumenta (originala ili reprodukcije) podređeni su strukturi i značenju celine.

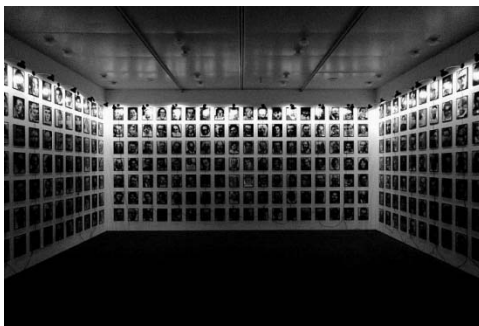
Pionirom arhivske umetnosti možemo smatrati Aleksandra Rodčenka sa projektom *Revolucionarna arhiva A. R.* koji je činila serija nađenih fotografija koje dokumentuju rane godine Sovjetskog Saveza, a objavljenih u nekoliko brojeva časopisu *Novi lef* (1927) u vidu montažne akumulacije činjenica koja istorijski tok događaja prevodi u nelinearnu i oprostorenu formu.⁵⁸⁹ No, arhivski impuls distinktivna je odlika umetnosti Kristijana Boltanskog koji tokom čitave karijere od četrdeset godina postavlja idejna, filozofska i

⁵⁸⁷ Hal Foster, „An Archival Impulse“, str. 5.

⁵⁸⁸ Isto, str. 11.

⁵⁸⁹ Vidi Leah Dickerman, „The Fact and the Photograph“, str. 146-152.

etička pitanja o društvenoj funkciji arhiva kao medija pomoću koga se sećamo prošlosti (detinjstvo, žrtve ubistva, Holokaust) i suočavamo sa neizbežnošću smrti i nelagodnošću govora o njoj. Način na koji francuski umetnik pristupa arhivi konvenira tezi Žaka Deride da je arhiv „hipomnema“ ili dokumentarni/spomenički aparat deponovanja“ čiji je „nastanak povezan sa Frojdomovim agresivnim i destruktivnim nagonom smrti koji podstiče



103. Kristijan Boltanski, *Arhivi mrtvih Švajcaraca*, 1990,

zaborav, amneziju i anihilaciju memorije.⁵⁹⁰ Polazeći od pretpostavke da je fotografija kao mnemotehnička slika apriori arhivski objekat, Boltanski fotografije iz raznorodnih arhiva (porodične, novinske, školske) slaže u instalacije koje osciliraju između dokumentarnog i fikcionalnog, istine i iluzije, istorijski i semantički arhivskog, individualne i kolektivne memorije, itd. Na primer, u radu *Arhivi mrtvih Švajcaraca* (1990), koji aludira na Holokaust, difuzno svetlo usmereno na pojedinačne fotografije (ukupno ih je 364) svaku od njih fetišizira kao individualnu ikonu (i okružuje celu instalaciju atmosferom svetilišta), dok istovremeno ovi anonimni portreti neznanog porekla figuriraju kao generalizovane singularnosti podređene diskursu grupe. Rad *Archive: detektivi* (1987) čine novinske fotografije (katkad ponovljene) koje reprezentuju protagoniste zločina, ali ostaje nejasno ko je tu ubica a ko žrtva, što znači da jukstapozicija i dekontekstualizacija onemogućavaju razvijanje smisaonog narativa i privileguju „demokratiju veza“ u odnosu na specifičnost znaka. Boltanski je razvio specifičnu poetiku arhivske umetnosti koju naseljava „mnemonička želja“, ali želja koja se finalno ne realizuje već ostaje da lebdi u neodređenom stanju prelaska – subjekta (referenta) u objekat (fotografiju), objekta u dokument, dokumenta u istorijsko svedočanstvo, istorije u fikciju, itd.

Tvrđnja Hala Fostera kako je arhivska umetnost po logici produkcije kvazi-arhivska (za primer uzima radove Tasite Din, Tomasa Hiršhorna i Sema Duranta) može se prihvatiti samo uslovno jer – počevši sa Boltanskim – ona može takođe biti i strukturalno arhivska, u smislu da je produkcija umetničkog rada u direktnoj vezi sa sistematskim prikupljanjem i arhivskim tretmanom građe, odnosno sa fukoovskom igrom pravila

⁵⁹⁰ Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, str. 11.

svojestvenom arhivu. Dobar primer preprodukcije arhive je projekat *Entuzijizam* (2005) Nila Kamingsa i Marisije Levandovske koji čini kolekcija izvanrednih amaterskih filmova snimljenih u Poljskoj u vreme socijalizma koje su umetnici terenskim istraživanjem prikupili (i pod Creative Commons licencom učinili dostupnim na mreži) kako bi „sačuvali kulturnu memoriju nacije“ koju oficijelne postsocijalističke arhive nastoje da potisnu u zaborav. Kompleksniji slučaj preprodukcije arhive nalazimo u fiktivnoj fondaciji The Atlas Group (projektu umetnika Valida Raada) posvećenog istraživanju savremene istorije Libana (sa naglaskom na građanske ratove) kroz



104. The Atlas Group, *Nasari fajlovi*, 2005.

prikupljanje, prezervaciju, izučavanje i produkciju audio, vizuelnih, pisanih i drugih artefakata organizovanih u precizno tematski strukturane arhive, a prezentovanih u formi multimedijalnih instalacija, video-projekcija, tekstova i predavanja-performansa. Polazana

pretpostavka „Fondacije“ je da traumatično iskustvo građanskih ratova čine (politički, ideološki, religijski, klasno i rodno) pluralna i suprotstavljena svedočanstva, situacije i akcije koja se prostiru s one strane hladne apstrakcije hronološke istorije. Postavljajući pitanje kako pisati o građanskim ratovima, The Atlas Group odgovara da njen projekat operiše između onoga što je iskazivo, verovatno i poznato (bilo lažno ili istinito), apelujući na gledaoce da dokumentima koje izlažu pristupe kao „histeričnim simptomima“ zasnovanim ne na aktuelnim ličnim sećanjima, već na „kulturnim fantazijama sagrađenim od materijala kolektivne memorije“.⁵⁹¹ Primer postprodukcije institucionalne arhive nalazimo kod rumunskog dvojca subREAL (Kalin Dan i Josif Kiralji) koji projektom *Arhiva istorije umetnosti* (započet 1995.) obelodanjuje arhivu od 2000 nerazvijenih crno-belih foto-negativa državnog umetničkog časopisa *Arta* (1953-1989) koji reprezentuju „kulise“ sesija snimanja fotoreprodukcije (po dve osobe drže belo ili crno platno iza skulptura kako bi obezbedile neutralnu podlogu). U ovoj uobičajenoj proceduri za fotografisanje skulpture umetnici spoznaju nešto drugo, nešto se se krije iza ekrana (oficijelne) reprezentacije: ove slike ne postoje ni u čijoj svesti (fotografa,

⁵⁹¹ The Atlas Group, „Let’s Be Honest, the Rain Helped“, str. 180.

umetnika, urednika, čitalaca), pa su kao „višak“ odložene u nesistematizovanu arhivu i izložene objektivnoj pretnji fizičkog nestanka. Za subREAL arhiva *Arte* nudi sliku rumunske umetnosti i društva iz perioda diktature, ali isto tako reflektuje i postsocijalističku politiku potiskivanja činjenice da su u vreme vladavine Čaušeskua svi Rumuni, uključujući i umetnike, aktivno participirali u stvaranju lažne kulise stvarnosti nametnutog od strane ideologije na vlasti. Arhive su otelotvorenja kulturnog nasleđa i moraju se učiniti javnim kao crkve, spomenici i biblioteke, ali one ne nose etičke karakteristike kao ove institucije i stoga su, navode Dan i Kiralji, „amoralne“: moralni *input* donose oni koji im pristupaju pošto „ljudi daju smisao arhivama, a ne obrnuto“.⁵⁹²

Početak formiranja kvazi-arhivskog modusa u umetnosti devedesetih nalazimo u zidnoj instalaciji *Vremenska linija side* (1991) američkog kolektiva Group Material koju su činili podaci i statistike, hemeroteke, medicinski izveštaji, priručnici za siguran seks, zaštitne gumene rukavice, dokumentarni video materijali, kompjuterska baza podataka i štošta drugog vezanog za recepciju side u Americi u periodu njene ekspanzije od 1979. do 1989. Podaci su grupisani u posebne celine unutar i preko kojih stupaju u međusobne odnose, što znači da je posmatraču ostavljeno da sam izvede zaključak o deceniji krstaškog rata protiv side obeležnog masovnom histerijom i iracionalnim strahom, politikama isključivanja i izolacije, demonizacijom obolelih i homofobijom. Ovo je neoficijelna arhiva periodičnog društvenog fenomena čiji su tragovi rasejani po specijalističkim arhivama (zdravstveni i kartoni preminulih, medijska arhiva, sociološka istraživanja) i koja pokušava da kumulativnim efektom ove raznovrsne tragove o epidemiji postulira kao političko pitanje o etičkim vrednostima američkog društva. Drugačiju formu kvazi-arhivske logike nalazimo u ciklusu radova Tomasa Hiršhorna posvećenih rememoraciji znamenitih umetnika, pisaca i filozofa (Pit Mondrijan, Ingeborg Bahman, Žil Delez, Benedikt de Spinoza, Rejmond Karver, itd.), podeljenih na četiri kategorije („direktne skulpture“, „kiosci“, „oltari“, „spomenici“) i sačinjenih od raznorodnog nađenog i produciranog materijala. Najbliži arhivskoj logici su privremeni kiosci, oltari i spomenici koje je Hiršhorn postavlja u gradovima u kojima su rememorisane ličnosti živele, ali na neuobičajenim i perifernim lokacijama: Spinozin oltar u amsterdamskoj „čtvrta crvenih fenjera“, Delezov u avinjonskoj četvrti naseljenoj

⁵⁹² subREAL (Calin Dan and Josif Kiraly), „Politics of Cultural Heritage“, str. 113.

Severnoafrikancima, a Batajev spomenik u gastarbajterskom (pretežno turskom) predgrađu grada Kasela. Rad *Spomenik Bataju* (2002) bio je postavljen tokom izložbe „Dokumenta XI“, a u njemu su posetiooci, u ambijentu opremljenim pohabanim nameštajem, mogli da nađu knjige, video-kasete, fotografije i druge informacije



105. Tomas Hiršhorn, *Spomenik Bataju*, 2002.

grupisane oko pet Batajevih ključnih tema: reč, slika, umetnost, seks i sport. Iako Hiršhornov kiosk može na prvi pogled da asocira sobne arhive posvećene znamenitim ljudima (u bibliotekama i memorijalnim muzejima) ili agit-prop kioske ruskih konstruktivista, njegova

forma je otvorena i interaktivna (uključuje i televizijski studio stavljen na raspolaganje

lokalnoj zajednici) i stoji, kako je umetnik naveo, u službi „strastvene pedagogije“ koja treba da posetioce upozna sa radikalnim i u široj javnosti malo poznatim stvaraocima „koji su želeli da promene svet“. Budući orijentisan na specifičnu identitetsku zajednicu u cilju prevazilaženja kulturne diskriminacije (elitizam sveta umetnosti), *Spomenik Bataju*, zapaža Foster, služi transformaciji spomenika kao univokalne strukture koja prikriva političke i socijalne antagonizme u „kontrahegemonu arhivu“ koja se može upotrebiti kako bi se ove razlike artikulisale.⁵⁹³ Konačno, dok oficijelni spomenici slave ratnike i državnike i postavljaju se na centralnim trgovima i ispred javnih institucija, Hiršhornovi slave mislioce, postavljeni su na „nepriključnim“ lokacijama, i umesto u trajnim materijalima bronce i kamena koji asociraju besmrtnost, izrađeni su od efemernih i propadljivih elemenata.

„Nema političke moći bez kontrole arhiva, ako ne i memorije. Efektivna demokratizacija može se izmeriti ovim suštinskim kriterijumom: participaciji i pristupu arhivi, njenoj konstituciji, i njenoj interpretaciji“.⁵⁹⁴ Ova izjava Žaka Deride ukazuje na ono što smo tumačenjem izabranih primera arhivske umetnosti već obelodanili: ona testira mogućnost demokratizacije ili reinvenije arhiva „odozdo“ koja predlaže drugačije oblike kodiranja i enkodiranja stvari-iskaza od „autoriteta dubokog vremena“ i „mistike

⁵⁹³ Isto, str. 9.

⁵⁹⁴ Jacques Derrida, isto, str. 4.

dosade“ (subREAL) koje odlikuju javne arhive, bilo fizičke ili elektronske. S tim u vezi, valja napomenuti da vreme pojave arhivskog žanra u umetnosti koincidira sa „arhivskom manijom“ uzrokovanom ekspanzijom i sveopštom primenom digitalnih baza-podataka koje u brojnim funkcijama zamenju stare analogne arhive ili stoje u službi njihovog bržeg i lakšeg pretraživanja. Uspom Veba, tog gigantskog korpusa podataka koji se nesamerljivom brzinom menja i dopunjava, dao je milionima korisnika novi hobi ili profesiju koju teoretičar novih medija Lev Manovič naziva „indeksiranje podataka“ što, zahvaljujući stalnom kopiranju i umnožavanju istih podataka, vodi tome da je broj indeksa veći od broja podataka.⁵⁹⁵ Suprotno tome, arhivska umetnost nije neutralan uređaj deponovanja i potraživanja podataka, ona podrazumeva nekakvu narativnu komponentu pošto umetnik kontroliše semantiku pojedinačnih elemenata i logiku njihovih veza i predlaže novi poredak afektivnih asocijacija, koliko god on bio parcijalan ili provizoran. Fascinacija umetnika „jedinostvenim ludilom arhiva“ (O. Envezor), potrebom da mu se obraća u potrazi za građom, verifikacijom ili inspiracijom, podjednako svedoči o raširenom interesu za arhivske potencijale nađenih objekata i medijatorske potencijale arhive u umetničkoj refleksiji prošlosti.

Sempladelija

DJ Shadow ulazi u svoju omiljenu prodavnicu ploča i okružen kulama naslaganih vinila kaže: „Ovo je moja nirvana. Ali to je takođe i oberazoružavajuće iskustvo. Ovo je kao gomila prekinutih snova“. Ova scena iz dokumentarnog filma Daga Preja o hip-hopu *Skreč* (2001) – u kojem nešto ranije Jazzy Jay pokazuje reditelju svoju kolekciju od 300.000 albuma i singlova – reprezentuje DJ-a kao operatera baze podataka, odnosno kao *metamuzičara* koji stvara muziku tako što rekombinuje pesme ili fragmente pesama drugih autora, a da sam ne odsvira ni jednu novu notu. DJ-kultura predstavlja onaj prelomni momenat u istoriji muzike kada se, ističe muzički kritičar i istoričar Sajmon Reynolds, „repeticija morfuje u kompoziciju“, odnosno kada kolekcioniranje, slušanje i sviranje ploča postaje osnovom kreiranja nove muzike od „parčića reifikovanog

⁵⁹⁵ Lev Manovič, „Baza podataka kao simbolička forma“, *Metamediji*, str. 110-111.

zvuka”.⁵⁹⁶ Neki teoretičari muzike su u DJ-praksi prepoznali muzički analogon avangardnih tehnika vizuelne i tekstualne montaže, drugi su podvlačili paralele sa avangardnom muzikom za gramofon (*Grammophonmusik*) i neoavangardnom „konkretnom muzikom” (*musique concrete*), dok su oni treći u njoj videli izdanak postmodernističkih aproprijacionističkih strategija decentriranja autorstva poput onih Šeri Livajn i Ričarda Prinsa.⁵⁹⁷ Iako je gramofonisanje (*turntableism*) – sviranje gramofona kao muzičkog instrumenta – autarhičan bruklinsko-harlemski geto-fenomen sedamdesetih i muzička pojava koja je revolucionisala savremenu pop-muziku, u njemu su mnogi teoretičari umetnosti i kulture prepoznali vesnika i paradigmu novog modela kulturne produkcije devedesetih koja počiva na nesputanoj selekciji i korišćenju predpostojćeg kulturnog materijala, odnosno „novom načinu pristupanja i manipulisanja informacijama” (L. Manović). Ono što je bilo nenamensko korišćenje gramofona kao metainstrumenta je sa dolaskom digitalne tehnologije postalo široko rasprostranjenom tehnikom studijski/kompjuterski zasnovanog komponovanja ili, kako je naveo DJ Spooky a.k.a Pol Miler, muzičari više ne moraju da sami sviraju stare pesme jer na raspolaganju imaju mašine koje mogu da ponavljaju istoriju umesto njih.

Za Nikolasa Burioa, DJ i programer su blizanačke figure „semionauta koji iznalaze originalne putanje kroz znakove” ili „haos kulture” ekstrahujući iz same navigacije novi konceptualni i radni model *postprodukcije* koji se zasniva na ubacivanju i povezivanju dispartnih elemenata u nove značenjske kontekste: pitanje koje sada stvaraoci postavljaju više nije „šta možemo novo da napravimo” i „šta da nacrtamo”, već „šta

⁵⁹⁶ Simon Reynolds, *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*, str. 370.

⁵⁹⁷ Termin *Grammophonmusik* opisuje muziku pisanu za gramofon čiji su začetnici kompozitori Pol Hindemit i Ernst Toh koji su na koncertu u Berlinu 1930. godine izveli kompozicije koje su, kombinujući gramofonsku reprodukciju i živo orkestarsko izvođenje, imale za cilj da promene namensku funkciju gramofona kako bi istražili njegove „nerealizovane mogućnosti instrumenta” (E. Toh). Konkretna muzika (Pjer Šefer, Pjer Anri, Karlhajnc Štokhauzen i dr.) pojavila se posle Drugog svetkog rata kao žanr zasnovan na studijskom procesuiranju magnetofonskih zapisa ambijentalnih, nemuzičkih zvukova. Pionir ove muzike Šefer (sa delom *Etida za prugu* iz 1948. komponovanim od snimaka registrovanih na železničkoj stanici) je izjavom kako konkretna muzika „asembliranjem zvukova proizvodi zvučna dela, zvučne strukture, ali ne i muziku“ nagovestio da ideja ove „nemuzikalne muzike“ nije u očuvanju prepoznatljivosti porekla izvora zvuka (za razliku od Rusolovih mašina za proizvodnju buke i Satijevih sirena i pisaćih mašina), već u transformaciji snimljene građe u neprepoznatljive i nesemantičke „pseudo-zvuke“ koji poništavaju svaku asocijativnost (Vidi Douglas Kahn, *Noise, Water, Mea. A History of Sound in the Arts*, str. 110). Ovi primeri muzičkog aproprijacionizma analogni su avangardnim i neoavangardnim strategijama montaže objekata, odnosno razbijanju organskog jedinstva umetničkog dela i disoluciji tradicionalnih procedura produkcije, ali i intrisičnom premošćavanju jaza kulturno razdvojenih zvukova: temperenovanih ili muzičkih i netemperovanih („mundanih“) ili nemuzičkih.

možemo da učinimo sa onime što imamo”.⁵⁹⁸ Francuski teoretičar u semplovanju vidi „mikropiratski” način interpretativnog korišćenja koje „izdaje koncept originala” tako što ga zaposeda i divertira njegovo značenje.⁵⁹⁹ (Grendmaster Fleš: „Imam ovde ploča koje u celini zvuče kao sranje, ali na njima postoje 12 sekundi koje mogu da iskoristim”.) Pozivajući se na De Sertoa, on postprodukciskog umetnika vidi kao inteligentnog i potencijalno subverzivnog kreativnog konzumenta koji „otima“ komercijalizovane produkte kulture, u čemu prepoznaje reaktivaciju situacionističke strategije diverzije (*détournement*) kao misaproprijacije produkata dominantne kulture. Burioova teza našla se pod lupom brojnih kritika koje su mu spočitavale „utopiju upotrebe“ (Dž. Bejker) neprimerenu konkretnim uslovima neoliberalne ekonomije intenzivirane konzumacije u kojoj se sloboda izbora iz ponude maskulturnih tvorevina poistovećuje sa političkom slobodom. Drugo, kada Burio govori o „upotrebi formi, produkata i sveta“ on, reklo bi se, i sam sugeriše da je, za razliku od aproprijacionizma osamdesetih, u ovoj umetnosti naglasak na novoj upotrebnoj vrednosti koju možemo nazvati „ulaznom vrednošću“ (*input value*) – svojstvu prisvojevine da bude kompjuterski manipulirana. Savremena kultura je kultura procesuiranja informacija u kojoj digitalni objekti ne samo da referišu jedan na drugi, već su i sačinjeni jedan od drugog: mi se danas neprekidno suočavamo sa fragmentima informacija koje cirkulišu brzim informaciono-komunikacionim mrežama i primaju se, transformišu i rekombinuju poput DNK da bi proizvele nove strukture koje poseduju vlastitu dinamiku i vrednost. U tom smislu, kompjuter i Internet pružaju umetnicima mogućnost da eksperimentišu sa predpostojećim kulturnim sadržajima na takav način da pitanje porekla odlazi u drugi plan u odnosu na pitanje kontekstualizacije i intrisičnog značenja reprogramiranja. Pri tom, zapaža Lusi Sauter u pogledu prirode prisvajanja u savremenoj umetničkoj praksi, apropirani materijal više ne upućuje na smrt autora, kritiku masmedijskih reprezentacija i komentar o konzumerskom kapitalizmu, već postaje alatkom novog subjektivizma: „umetnikov izbor predpostojećih slika ili referenci reprezentuje ponudu za autentičnost (moja kolekcija ploča, moje fotke iz detinjstva, moj omiljeni supermodel)“.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Sceenplay: How Art Reprograms the World*, str. 12.

⁵⁹⁹ Isto, str. 24.

⁶⁰⁰ Lucy Soutter, „The Collapsed Archive: Idris Khan“, str. 166.

Umetnost postprodukcije koristi se različitim tehnikama i postupcima ponavljanja i prisvajanja (*reenactment*, arhivska umetnost, net-haktivizam), ali je njen distinktivni proceduralni model proizašao iz dve dominantne muzičke tehnike postprodukcije: semplovanja i remiksovanja. Sempl (eng. *sample*, uzorak i uzeti uzorak) je fragment neke pesme (ritmički obrazac, vokalna deonica, gitarski rif) ili cela pesma koji se umeće u novu kompoziciju i miksuje sa drugim semplovima i originalnim materijalima, pa, shodno tome, semplovanje definišemo kao estetski program nesputanog citiranja preegzistirajućeg digitalnog zvučnog zapisa kao konstitutivnog ili centralnog elementa kompozicije. Po teoretičaru medijske umetnosti Didrihu Diderihsensu postoje dve vrste sempla: „nesignifikantni (dionizijski)“ gde se original podvrgava zvučnim modifikacijama (često do neprepoznatljivosti) i uklapa u organsku i koherentnu celinu, i „signifikatni (fetišistički)“ gde on ostaje prepoznatljivim kako bi se doveo u vezu sa istorijom muzike, kulturnim kodovima i originalnim izvođačima“. ⁶⁰¹ Prevođenje tehnike signifikantnog semplovanja u vizuelnu umetnost nalazimo u video-radovima Kristijana Markleja koji je pre okretanja videu bio prvi umetnik koji je (improvizacijsko) gramofonisanje u formi muzičkog performansa uveo u kontekst vizuelne umetnosti još osamdesetih godina prošlog veka. Na primer, video *Telefon* (1995) čini montaža kratkih scena iz poznatih holivudskih filmova u kojima glumci po zvonjavi aparata podižu



106. Kristijan Marklej, *Telefon*, 1995.

slušalicu izgovarajući „halo“, dok su u četvorokanalnoj instalaciji *Video kvartet* (2002) jukstapozirane filmske scene izvođenja muzike, pevanja i proizvodnje zvuka (krik Dženet Li iz *Psiha*, Ingrid Bergman peva „Kada suze pretiču“ u *Kazablanci*, Elvis Prisli izvodi naslovnu

numeru u filmu *Zatvorski rok* i sl.). Za Markleja, semplovi su „redimejd jedinice slike i zvuka“ čije kombinovanje konstruiše nove situacije koji otkrivaju način na koji funkcioniše naša audiovizuelna memorija i dobar deo popularne kulture zasnovane na kratkim montažnim formama (reklama, muzički spot, filmski trejler, DJ-muzika). Isti

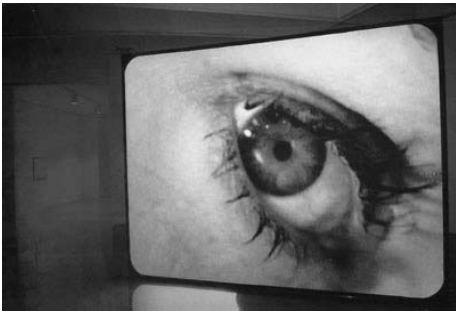
⁶⁰¹ Vidi Martin Conrade, „Samplermuseum“, u: Inke Arns i Francis Hunger (prir.), *Ana Kournikova Deleted by Memeright Trusted System*, str. 98.

postupak jukstapozicije filmskih semplova nalazimo i u višekanalnim video-instalacijama Kendis Breic (npr. *Solilokvij trilogija*, 1992-2000; *Majka + otac*, 2005), ali s tom razlikom što južnoafrička umetnica „kidnapuje“ ili izoluje glumce iz originalnog miljea transformišući ih u sablasne performere repetitivne i virtuelne radnje koji se odvija na crnom fonu ekrana. Ovi postupci bi se mogli takođe opisati uz pomoć kovanice „planderfonika“ (*plundephonics*) koju je skovao kanadski avangardni kompozitor Džon Osvald kako bi opisao audio-kolaž koji se sastoji isključivo od semplova, a čiji ulazak na mejnstrim pop-scenu vezujemo za 1987. kada je grupa M/A/R/R/S izdala dvanaestoinčni singl „Napumpaj volumen“ koji su činili semplovi tridesetak pesama drugih autora. No, dok je Osvald svojim konceptom planderfonike otvoreno provocirao kopirajt (istoimeni album iz 1989. bio je zbog tužbe izdavačkih kuća povučen iz prodaje), u vizuelnoj sempladeličnoj umetnosti (mada i Markleij i Breic ističu da zaobilaze kopirajt) se pre radi o *copy/paste* strategijama izmeštanja elemenata masmedijskih sekvenci u nove narative zasnovane na originalnom scenariju. Breicova, koja sebe smatra sempl-umetnicom, je to ovako objasnila: „Ako nemamo drugog izbora do da konzumiramo ono čime nas masmediji hrane, onda moramo da insistiramo na kompletiranju digestivnog ciklusa – moramo da insitiramo na pravu da žvaćemo, procesuiramo i iz sebe izbacimo masmedijske forme kako bi one umesto da nas doje mogle da nam služe“.⁶⁰²

Za razliku eksplicitnog semplovanja, remiksovanje je, pojednostavljeno rečeno, oblik dionizijskog semplovanja (sa korenima u praksi jamajčanskih dab-producenata koji su pravili nove i izmenjene verzije rege-pesama) u kojem se sempl različitim studijskim operacijama agresivno procesuira, filtrira i alterira, poput rastavljanja i ponovnog sastavljanja pesme na novi način, izbacivanja pojedinih instrumenata iz miksa, ubacivanja zvučnih efekata, promene ritma, usporavanja ili ubrzavanja trake, itd. Za razliku od DJ-remiksa koji se izvodi uživo, studijski remiks se može u toj meri odaljiti od originala da poprima odlike novog dela i drugačijeg stila, pa tako, na primer, pop-balada Maraje Keri može biti remiksovana u plesnu hip-hop ili haus numeru u kojoj će iz cele strukture pesme samo vokal ostati prepoznatljivim. Kako je napisao jedan britanski muzički kritičar, DJ je postao vodećom pokretačkom figurom muzike koju izvodi na novi teren kao producent: „Granice između DJ-a i umetnika, remiksera i producenta postaju

⁶⁰² Cit. pr. Nicholas Chambers, „Candice Breitz: Mother + Father“, str. 13.

sve poroznije“.⁶⁰³ Ako koncept remiksa prevedemo u domen vizuelne umetnosti (video, fotografija, umetnost novih medija) videćemo da je on od eksplicitnog sempla tehnički daleko više ovisan o korišćenju digitalne tehnologije i odgovarajućih softverskih *mash-up* alatki (Photoshop, After Effects, Final Cut) koje pružaju neograničene mogućnosti kombinovanja i prerade semplovanog materijala.⁶⁰⁴ Jedan od najpoznatijih video-remiksa predstavlja video-instalacija *24 časa Psiho* (1993) Dagrada Gordona koja Hičkov kultni film usporavanjem razvlači na dvadeset i četiri sata trajanja ukidajući saspens i voajerističku komponentu, čime gledaocu otvara mogućnost da ga fizički doživi kao



107. Dagrada Gordon, *24 časa Psiho*, 1993.

objekat u prostoru (u pitanju je dvostrana projekcija) i suočava ga sa preispitivanjem odnosa između sećanja na original i onoga što opaža kao statičnu sliku – film dekonstruisan do neopažljivih vremenskih intervala. Ako se Gordonov postupak može uporediti sa gramofondžijskom tehnikom skrećovanja (npr. DJ usporava obrtanje ploče),

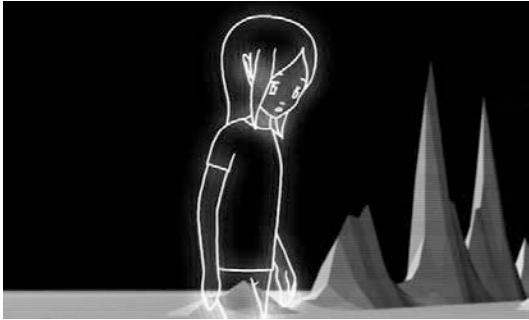
Angela Bjuloh u videu *Solaris* (1993) primenjuje tehniku „dabovanja“ ili nadsnimavanja tako što zvučnu matricu istoimenog filma Andreja Tarkovskog zamenjuje svojim dijalogom, dok se (post)fotografije Idrisa Kana zasnivaju na superimpoziciji skeniranih reprodukcija radova drugih umetnika i fotografa (Turner, Karavađo, Bernd i Hila Beker) koja rezultira zamućenim slikama „vibrantne turbulencije“ (I. Kan), što se može uporediti sa remiksima legendarnog dab-producenta Li Skreč Perija koji zvuk originala razsredištavaju i rasipaju u virtuelni akustički prostor. S druge strane, nemački umetnik Tomas Ruf preuzima pornografske fotografije niske rezolucije sa Interneta (ko zna koje generacije) i potom ih uvećava (štampa) do semiapstrakcije, što dovodi do toga da one više ne hrane seksualnu želju već ospoljavaju neke formalne vrednosti koje se na „originalima“ ne vide. Ako miksovanje eksplicitnih semplova u osnovi sledi montažnu logiku filma i videa nađenog snimka, onda je remiksovanje procedura koja, poput retuša, interveniše na samom semplovanom

⁶⁰³ Bill Brewster i Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life. The History of the Disc Jockey*, str. 384.

⁶⁰⁴ Termin *mash-up* (eng. izmešati) sinonim je za kolaž i odnosi se na digitalni medijski sadržaj koji mogu činiti semplovi tekstova, grafike, fotografija, muzike i videa preuzeti iz više različitih izvora i montirani u novo derivativno delo (*mash-up* muzika, *mash-up* video, *mash-up* knjiga i sl.).

materijalu (digitalnoj reprodukciji) i koju Sajmon Reynolds poetski naziva „alhemijskim oslobođenjem magije zarobljene unutar mrtve stvari“.⁶⁰⁵

Specifičan slučaj semplovanja nalazimo u projektu *Nije duh nego samo ljuska* (1999-2002) Filipa Parenoa i Pjera Uiga koji je nastao tako što su umetnici od jedne japanske kompanije – specijalizovane za proizvodnju i prodaju iz štoka anonimnih manga likova namenjenih upotrebi u crtanim filmovima, reklamama i kompjuterskim igricama – kupili za 400 dolara lik „Ang Li“ kojem su u nekoliko video radova nadenuli identitet i postavili ga u različite narativne sklopove. Ideja projekta bila je, navodi Pareno, da se dvodimenzionalni lik bez imena, biografije i bilo kakvih odlika „oslobodi sa tržišta fikcija zaštićenog kopirajtom“, da mu se podari personalnost, ali ne i ljudskost i „dubina“



108. Pjer Uig, *Dva minuta izvan vremena*, 2000.



109. Filip Pareno, *Bilo gde izvan sveta*, 2000.

zato što je Ang Li ipak samo roba sa petrifikovanom „ljuskom“ čovečnosti („Vidite, ja nisam ovde radi vaše zabave. Vi ste ovde radi moje“, kaže lik u Uigovom videu *Dva minuta izvan vremena*).⁶⁰⁶ Ang Li je postljudski lik i čista razmenska vrednost koja reflektuje činjenicu da subjektivnost nije nešto što postoji izvan sistema produkcije subjekata, već je u potpunosti ispunjena i internalizovana njegovom logikom – ona je efemerna i „gasovita“ (A. Kroker) kao i virtuelni digitalni lik koji se može različitim operacijama aktuelizovati i reidentifikovati. Umesto da aproprirani/legalno kupljeni polufabrikat maskulture istovremeno tretiraju „i kao oružje i kao metu“ (što je formulacija Hala Fostera za kritički postmoderni aproprijacionizam) sempl-umetnici poput Parenoa i Uiga, lišeni postkonceptualističkog impulsa prethodne generacije, ga koriste kako bi predočili na koji se način subjektivnost izvodi, konzumira i kontroliše unutar sistema cirkulacije i razmene znakova. Ovaj je projekat sofisticiran primer

⁶⁰⁵ Isto, str. 370.

⁶⁰⁶ Vidi Tom McDonough, „No Ghost“, str. 116.

zasnivanja savremene prakse postaproprijacije kao „homeopatije“ o kojoj govori Johana Barton pozivajući se na Deridino („Platonova apoteka“) određenje grčkog pojma *pharmakon* koji može istovremeno označavati i lek i otrov: semplovanjem i ponovnim ubrizgavanjem u sistem elemenata konzumerske kulture u malim dozama, ona ne pokušava da „izleči“ ono što je neizlečivo već da njene simptome učini vidljivim i manipulabilnim.⁶⁰⁷ Konačno, Pareno i Uig su lik Ang Li besplatno ponudili drugim umetnicima na korišćenje (i zauvek ga „pensionisali“ 2002.), što je u saglasju sa haktivističkom *copyleft* etikom ali i samom prirodom digitalnog objekta podložnog beskonačnoj recirkulaciji, reciklaži i rekombinaciji.

„Mogu li današnja semplovanja i ponavljanja, koja često obuhvataju geografska i kulturna premeštanja, biti protumačena kao kritička procenjivanja ranijih umetničkih modela u ime prave avangardne tradicije, ili se savremena umetnost konačno predala svaštojedačkoj mašineriji koja pokreće neumereno recikliranje mode ili stila? Ili smo stigli do te tačke kada pitanje onako kako je formulisano više nije pitanje koje treba da se postavi?“, zapitao se švedski kustos i kritičar Danijel Birnbaum u eseju „Semplovanje planete“.⁶⁰⁸ Odgovor je i da i ne, pošto postaproprijacijske prakse nužno navode na ponovno promišljanje onih aproprijacijskih iz drugačije kulturne, medijske i tehnološke perspektive, dok, sa druge strane, one moraju da, na ovaj ili onaj način, odgovore na izazove svog vremena u kojem su razlike između „visoke“ i „niske“ kulture iznivelisane proliferacijom svih mogućih slika koje lebde duž provodnika vizuelnih informacija. Semplovanje se može protumačiti kao nova vrsta realizma koja reflektuje činjenicu da je digitalizovani medijski pejzaž – s one strane Deborove vivisekcije spektakla – postao našom novom prirodom, pa samim tim i umreženi umetnik postaje preusmerivačem informacija koji pokušava da rezistentno ovlada haosom „Interneta stvari“ (B. Sterling) i heteroglosijom informacijsko-komunikacijskog društva.

⁶⁰⁷ Johana Burton, „Subject to Revision“, str. 261.

⁶⁰⁸ Danijel Birnbaum, „Semplovanje planete“, str. 162.

Umesto zaključka

Elementarna forma apropijacije jeste oralna konzumacija, shvaćena kao pričešće (participacija, identifikacija, inkorporacija, ili asimilacija). Čovek ne prisvaja samo svoju hranu, već i različite produkte svoje aktivnosti: odeću, nameštaj, nastambe i instrumente proizvodnje. Konačno, on prisvaja zemljište izdvojeno na parcele. Ove apropijacije odigravaju se pomoću manje ili više konvencionalne homogenosti (identiteta) ustanovljene između posednika i posedovanog objekta. One katkad podrazumevaju personalnu homogenost koja je u primitivna vremena samo mogla biti svečano razorena uz pomoć obreda ekskrecije, a ponekad i opšte homogenosti, kao one koju uspostavlja arhitekt između grada i njegovih stanovnika. U tom pogledu, proizvodnja se može posmatrati kao ekskrecijalna faza procesa apropijacije, a isto važi i za prodaju.

Žorž Bataj, „Upotrebna vrednost D. A. F. de Sada (Otvoreno pismo mojim sadašnjim drugovima)“, 1930.

Zauzimajući filozofsko-antropološku perspektivu „baznog materijalizma“ (*la bassesse*) Žorž Bataj je apropijaciju razmatrao u korelaciji sa telesnim oblicima konzumacije (zadovoljenja elementarnih egzistencijalnih potreba) i radom socijalnih sistema koji ih okružuju i kontrolišu. On identifikuje dva polarizovana ljudska impulsa, ekskreciju i apropijaciju, koji prate deobu socijalnih fakata na religijske fakte (prohibicije, obligacije i realizacije verskih aktivnosti) s jedne strane, i profane fakte (građanska, politička, juristička, industrijska i komercijalna organizacija) s druge strane.⁶⁰⁹ Ekskreciju Bataj asocira sa izbacivanjem „stranih tela“ (urin, fekalije, sperma, menstrualna krv, leševi) koja se ne mogu asimilovati, dok apropijaciju asocira sa asimilovanjem stranih tela kroz digestivnu inkorporaciju koja u finalnom ishodu proizvodi statični ekvilibrijum autora i objekta apropijacije. Ali, on odbija da ova dva impulsa uvede u binarnu opoziciju smatrajući da je proizvodnja samo „ekskrecijalna faza

⁶⁰⁹ Georges Bataille, „The Use-Value of D. A. F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades)“, str. 94.

procesa apropijacije“ kroz koju se žudnja za homogenošću čoveka i sveta transformiše u heterogenost socijalne hijerarhizacije, standardizacije, klasifikacije i posedništva. Prema Bataju, nijedna apropijacija – religijska, naučna, filozofska, umetnička, ekonomska – ne može se posmatrati izolovano od ekskrecije, odnosno od načina na koji se ono aproprirano ili digestirano vraća u svet – kao prezreni višak, simbol, iskaz, svojina, roba i slično. Iako Bataj insistira na „tamnoj strani čovekovog stanja“ (žrtvovanje ljudi, kanibalizam, rat i drugi oblici ritualizovanog nasilja), gledana iz filozofsko-antropološke perspektive, njegova teorija apropijacije posredno ukazuje na to da su bazične ljudske ideje, delatnosti i fenomeni poput otelotvorenja, identiteta i vlasništva modelovani oko nekog akta apropijacije. Batajevski shvaćena kao digestacija ili asimilacija postojećih stvari poreklom iz prirode ili kulture apropijacija je – voljna ili nevoljna, opipljiva ili neopipljiva, neposredna ili posredna – aktivnost koja svakodnevno obeležava našu (individualnu i kolektivnu) egzistenciju, delatnost, rituale i komunikaciju, a da pri tom nismo svesni složenih psiholoških, socijalnih, kulturnih, ekonomskih i drugih rezonanci koje ona sobom nosi i skupa pisanih/nepisanih pretpostavki ili prinuda pod kojima se odvija. Primer za ovo možemo naći i kod Martina Hajdegera koji elementarni oblik apropijacije pronalazi u pripovedanju kao formi prisvajanja jezika, polazeći od Humboltove pretpostavke da je svaki jezik istorijski (unapred dat) i da je svaki individualni govor, a pre svega književni, uvek događaj prisvajanja koji teži tome da pomoću istih reči, sintakse i fraza saopšti nešto osobeno, odnosno da u „istu ljušturu stavi novo značenje“.⁶¹⁰

S druge strane, Anri Lefevr u *Kritici svakodnevnog života I* (1947) – polazeći od Marksove teze da „čovek prisvaja svoju mnogostruku suštinu na mnogostruki način, to jest kao potpun čovek“ – apropijaciju definiše iz filozofsko-sociološke perspektive kao aktivnost usmerenu prevazilaženju kontradikcija u ljudskoj realnosti, odnosno otporu alijenaciji i individualnoj emancipaciji. Kao i Marks, on pod „suštinom“ ne podrazumeva metafizički temelj, već prisvajanje i transformaciju čovekove biološke stvarnosti (tela) i njenih potreba u „slobodu i moć“, odnosno akciju, spoznaju i društveno nastajanje.⁶¹¹ Bilo da se radi o oku ili biološkom polu, o mislećoj svesti ili fizičkoj aktivnosti, uvek se

⁶¹⁰ Martin Hajdeger, „Put ka jeziku“, str. 249

⁶¹¹ Henri Lefebvre, *Kritika svakidašnjeg života*, str. 146.

„radi o prisvajanju ljudske stvarnosti i njezinom odnosu prema objektu“ u čemu se, navodi Lefevr, „sastoji ostvarenje ljudske stvarnosti“.⁶¹² Francuski sociolog kao primer ove transformacije navodi umetnost: na slici oko nalazi „svoj prisvojeni objekat“ upravo zato što se od jednostavnog organa opažanja oblikovalo i menjalo praktičkom, a potom i estetskom aktivnošću i spoznajom. Iako je bio kritičan prema specijalizovanom znanju koje umetnost produkuje i profesionalnom identitetu umetnika, Lefevr ipak smatra da umetnost kao transfunkcionalna delatnost (može se na različite načine koristiti a u isto vreme nije uopšte korisna) može igrati značajnu ulogu u skretanju pažnje na svakodnevni život. On za primer uzima nadrealizam (u čijim se krugovima u mladosti kretao) kao umetnost koja u življenoj – čulnoj (emocije, afekti) i praktičnoj (običaji, ponašanje) – stvarnosti otkriva „dubinske strukture“ irealnog, imaginarnog i izvanrednog.⁶¹³ Kod Lefevra, elaboracijom Marksa, apropijacija figurira kao opšti pojam koji referiše na prevazilaženje „duhovne tromosti“ i „pozitivističke rigidnosti“ kroz male činove kreativnog samoostvarenja koji nose potencijal revolucionarne promene društvenih odnosa i društva u celini.

Drugi znameniti francuski kritičar svakodnevice, Mišel de Serto, zastupa stanovište da svakodnevica i postoji samo kroz prakse koje je konstituišu, odnosno kroz načine na koji se vreme i prostor prisvajaju od strane individua i konvertuju u fizičke tragove, narative i istorije. Za De Sertoa praksa ne poseduje vlastiti sadržaj ili svest već predstavlja sekundarnu produkciju koja egzistira samo kroz ponovnu – brikolersku, improvizacijsku i ludičku – upotrebu ili prisvajanje onoga što već postoji, i kao takva ima projekivni i dinamički karakter. Mi izmišljamo našu neoficijelnu svakodnevicu (stanovanje, šoping, hodanje, konverzacija, čitanje) kroz hiljade načina „neispravnog uzimanja“ koji su, opet, skriveni iza naizgled rutinskih gestova, kućne intime i neprozirnosti lokalnih konteksta. Na primer, on govori o „kinestetskoj apropijaciji“ gradskog prostora koja se odvija putem zaobilaženja nametnutih oznaka i (logičnih) itinerera kretanja, a koju naziva „pešakovim govornim činom“ koji za urbani sistem ima istu vrednost kao govorni čin za onaj jezički: oba podrazumevaju kreativnu apropijaciju elemenata sistema pošto aktuelizuju neke mogućnosti sadržane u jeziku i prostoru.⁶¹⁴

⁶¹² Isto.

⁶¹³ Isto, str. 500.

⁶¹⁴ Vidi Michael de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, str. 97.

Analogno tome, čitalac ili konzument kulturnog teksta (filma, knjige, TV-programa) može taj tekst da taktički „naseli” (poput iznajmljenog stana u koji unosimo svoj nameštaj i stvari) ili zaposedne vlastitim značenjem, da mu učita drugačiji (često i opozicioni) smisao od intendiranog, odnosno da ga prekodira u skladu sa vlastitom imaginacijom i sistemom vrednosti. De Sertoova „reinvencija svakodnevice“ prelazi preko Lefevrovog uopštenog naglaska na transformaciji u korist slavljenja privatnih praksi aproprijacije i reaproprijacije ovde i sada od strane individua namernih da prenebegnu racionalističke rešetke moderne administracije i organizacije života i realizuju svoj partikularni identitet.

Imajući očigledno u vidu ovakva i slična određenja aproprijacije kao individualnog akta zaposedanja sveta, Robert S. Nelson zapaža kako se i percepcija (odgovor na viđene stvari) i sećanje (rekonstrukcija viđenog) takođe mogu smatrati (nesvesnim) oblicima aproprijacije, ali uz primedbu da širenjem u tim razmerama čin aproprijacije postaje „teorijski Pakman (Pac-Man) koji se sprema da proguta sve ostale termine i metode, što bi ga učinilo analitički beskorisnim“ i pretvorilo u apstrakciju.⁶¹⁵ Zaista, po takvoj logici, pod aproprijaciju bi se takođe mogle podvesti i konkretne aktivnosti poput krađe i eksproprijacije koje podrazumevaju trajno ili privremeno oduzimanje tuđe materijalne imovine, kao i neke svakodnevne rutine koje se zasnivaju na umišljenoj privatizaciji javnog prostora: „moja klupa“ u parku, „moj sto“ u kafani i sl. Američki istoričar umetnosti zato smatra da pojam aproprijacije ima smisao samo ako je stavljen u službu neke nauke o specifičnoj umetničkoj disciplini ili kulturnoj praksi, poput istorije umetnosti koja izučava „načine uvođenja spoljašnjih faktora u neko delo“ i utvrđuje metode koje umetnost čine umetnošću.⁶¹⁶ No, filozofske, sociološke i antropološke upotrebe pojma aproprijacije, ma koliko vodile relativizaciji njegovog smisla, nesumnjivo su od značaja za razumevanje umetničke aproprijacije u širem kontekstu ljudske prakse i društvene organizacije. Tako je, na primer, Lefevr pokazao kako „repetitivni praksis“ i „inventivni praksis“ podležu značajnim varijacijama (nisu sve repetitivne aktivnosti sterilne i stereotipne, ali mnoge to jesu) i kako svakodnevni život –

⁶¹⁵ Robert S. Nelson, „Aproprijacija“, str. 214. *Pakman* je najpopularnija video-igrica 1980-ih čiji je scenario tipičan za ovaj žanr: istoimeni lik treba da pojede neprijateljske likove omogućavajući igraču da se penje na više nivoe kojih ima ukupno 255 i koje je praktično nemoguće do kraja preći.

⁶¹⁶ Isto.

u kojem su repeticija i invencija često u interakciji – pruža razne mogućnosti transformacije jedne u drugu. Lefevr eksplicitno podvlači analogiju između načina na koji se umetnik i filozof nose sa kontradikcijama i tenzijama svakodnevice i individualnog nastojanja da se „postave i rezreše problemi u socijalnoj praksi“, pa stoga i kaže kako umetnost može da posluži kao „kvasac koji podstiče na igru“ u svakodnevici.⁶¹⁷ S druge strane, okretanje umetnika svakodnevici kao temi istraživanja i resursu objekata, slika, tehnika, ponašanja i situacija započinje sa istorijskim avangardama i sve do danas poznaje različite politike koje mogu stremiti tome da se „postave i rezreše problemi“ u svetu umetnosti ili umetnost učini sredstvom kritičke spoznaje, poetskog oneobičavanja ili promene svakodnevice. Tim povodom Anet Mesaže, govoreći o svojim *Albumima-kolekcijama* (1971-1974) koji dokumentuju njen svakodnevni život, ističe kako umetnik sortira, pokazuje, daje formu i reformuliše ono što već postoji i na šta ne obraćamo posebnu pažnju: „Ja ništa nisam izmislila, ja sam ukazala“.⁶¹⁸ Pozicija umetnosti u odnosu na svakodnevicu kompleksno je pitanje sa kojim se i teoretičari umetnosti i teoretičari svakodnevnog života lako ne nose, ali ako se fokusiramo na apropijaciju (u materijalnom i imaterijalnom vidu), onda zaključujemo da ona nije samo specijalistička odlika umetničke već i životne prakse. Za razliku od „živuće kulture“ (De Serto) svakodnevice, umetnička apropijacija je konkretizovana, subjektifikovana i vrednovana kao javno eksponirani kreativni čin i izjava koja može, složićemo se sa Lefevrom, postati inspiracijom za svakodnevnu praksu, ali je od nje ipak odvojena institucionalnim kontekstom „pisane kulture“ (De Serto), odnosno sveta umetnosti.

Umetnička apropijacija se može shvatiti i kao akt koji posreduje u odnosu između unutrašnjeg i spoljašnjeg, t.j. u odnosu između onoga što se doživljava kao vlastito ili unutrašnje i onoga što se doživljava kao strano ili spoljašnje, a za čime se poseže zarad „sopstvene primene“ (R. S. Nelson). Taj spoljašnji/strani element može biti umetničkog ili neumetničkog porekla, nešto reprezentovano ili nešto prezentovano, jedva zametljivi fragment ili jedina građa dela, svejedno, njemu se intencionalno ide u produktivni susret da bi, batajevski rečeno, bio „digestiran“ i „izlučen“ u okviru vlastitog diskursa (jezika,

⁶¹⁷ Vidi Michael Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, str. 155.

⁶¹⁸ Vidi Stephen Johnstone, „Introduction/Recent Art and Everyday“, str. 12.

kompozicije, koncepta). Umetnička apropijacija je, bez obzira na formu ispoljavanja, uvek dvostruko artikulirana kao produkcija onog vlastitog i re-produkcija onog stranog, što znači da umetnik govori preko, kroz ili pomoću stranog podvrgavajući ili prilagođavajući ga vlastitoj intenciji i poretku dela. S tim u vezi, apropijacija se filozofski može protumačiti kao subjektivna interpretacija (ona koja stavlja naglasak na vlastitu kreativnu komponentu naspram objektivnih datosti prisvojevine), a psihološki kao introjeksija (na spoljašnje objekte ona primenjuje doživljaj vlastite svesti). „Upotrebiti objekat nužno je da bi se on interpretirao. Upotrebiti objekat znači izneveriti njegov koncept. Čitati, gledati, predvideti delo znači znati kako ga divertirati“, ističe Nikolas Burio.⁶¹⁹ Iako francuski teoretičar ima u vidu umetnost postprodukcije 1990-ih, njegovo stanovište može se primeniti na apropijaciju uopšte pošto je kao proceduru odlikuje neka promena kroz koju prolazi prisvojevina. Apropijacionista, po pravilu, polazi od pretpostavke da su posmatraču poreklo, funkcija ili značenje (čemu god, pojedinačno ili u kombinaciji, pridao značaj) prisvojevina unapred poznati i da delo koje je on stvorio treba adekvatno razumeti i vrednovati u njegovom „jednokratnom javljanju“ i „vlastitoj razigranosti“ (M. Fuko).⁶²⁰ „Prethođenje“ kojim se diskurs raspoređuje prema jednom kalendaru, kaže Fuko, „nije nesvodljiva i prvobitna datost, nije apsolutno merilo koje omogućava da se razluči originalno od ponovljenog, već je podređeno specifičnosti diskursa koji analiziramo, „izabranom nivou, ustanovljenoj skali“. ⁶²¹ Čak i onda kada otvoreno negira originalnost i autorstvo, apropijacionista priželjkuje da taj čin negacije bude prihvaćen kao osoben stav, kao nešto „originalno“ ili nekazano, nešto što uvodi promenu u našu percepciju prisvojevine i konotacija kojima je impregnirana. Eksplicitna apropijacija, o kojoj je ovde reč, uvek je svojevrsan izazov za identitet subjekta prisvajanja i njegovu produktivnu imaginaciju, ona je, kako bi rekao Martin Hajdeger, „događaj koji vibrira iznutra“, kako subjekta prisvajanja, tako i njegove tvorevine. Ako apropijacija, navodi Izabel Grau, „podjednako implicira svesno formiranje subjekta kao i njegovu ovisnost o nečemu spoljašnjem“, onda ona najbolje opisuje tenziju prisutnu u umetničkom delu.⁶²² Zato svako umetničko delo u kojem apropijacija igra neku ulogu,

⁶¹⁹ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, str. 24.

⁶²⁰ Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, str. 32.

⁶²¹ Isto, str. 155.

⁶²² Isabelle Graw, „Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art“, str. 55.

kaže dalje Grau, „pokazuje tragove formiranja subjekta kao i vidljive tragove efekata spoljašnjih zakona“, bilo da se radi o prisvojenom materijalu ili institucionalnim stegama.⁶²³ Moderna apropijacija je pokazala da je prisvajanje preduslov svakog umetničkog rada i da je ono što zamišljamo kao nepatvoreni i neposredni umetnički izraz

Aproprijacija je, dakle, mnogo više od mnogostruke i konstantno prisutne stvaralačke procedure, uključujući i „gravitaciona pomeranja unutar date strukture“ (A. Heler) umetnosti kakva nalazimo u njenim najrevolucionarnijim momentima, počevši sa Dišanom i zaključno sa kopističkim apropijacionizmom. Ona je dijalektička kretnja između vlastitog i stranog, individualnog i kolektivnog, razlike i ponavljanja, invencije i konvencije, interteksta i teksta, sadašnjosti i prošlosti, odnosno, ona je „odnos svih odnosa“ (M. Hajdeger) koji možemo pronaći u umetničkom delu.

⁶²³ Isto.

Literatura

- Ades, Dawn, *Photomontage*, London: Thames and Hudson, 1986.
- Adorno, Teodor, *Estetička teorija*, Beograd: Nolit, 1979.
- Adorno, Theodor, „The Form of Phonograph Record“, *October*, No. 55, Winter 1990, str. 56-61.
- Agamben, Giorgio, *The Man Without Content*, Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Ajzenštajn, S. M., *Montaža atrakcija. Eseji o filmu*, Beograd: Nolit, 1964.
- Aleksić, Branko, *Otkrivenje u nadrealizmu*, Beograd: Prosveta, 1983.
- Alovej, Lorens, „Pop posle 1949.“, *Treći program*, br. 121-122, Beograd, 2004, str. 122-128.
- Argan, G. C., „Revival“, *Život umjetnosti*, br. 26/27, Zagreb, 1986, str. 164-176.
- Argan, G. C., „Križa umetničkih tehnika“, *Studije o modernoj umetnosti*, prir. Ješa Denegri, Nolit: Beograd, 1982, str. 232-240.
- Argan, G. C., „Umjetnost kao istraživanje“, *Studije o modernoj umetnosti*, prir. Ješa Denegri, Nolit: Beograd, 1982, str. 153-160.
- Argan, Giulio Carlo, „Umetnost i istorija“, *Tekstovi o modernoj umetnosti*, prir. Ješa Denegri, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983, str. 5-11.
- Arman, „Arman“, u: *Francusko slikarstvo 1960-1985*, kat., Zagreb/Beograd: Galerija savremene umjetnosti/Muzej savremene umetnosti, 1985, np.
- Arns, Inke, „Irwin Navigator: Retroprincip 1983-2003“, u: *Irwinretroprincip 1983-2003*, kat., Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003, str. 5-13.
- Arns, Inke i Benjamin, Walter (prir.), *What is Modern Art?*, kat., Berlin: Museum of American Art, 2006.
- Arns, Inke, „History Will Repeat Itself“, u: *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-Enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, kat., prir. Inke Arns i Gabriele Horn, Hartware Medien Kunst Verein, Dormund i KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2007, str. 37-63.
- Arns, Inke i Hunger, Francis (prir.), *Ana Kournikova Deleted by Memeright Trusted System. Art in the Age of Intellectual Property*, kat., Dortmund: HMKV, 2008.

Ascott, Roy, „The Digital Museum”, u: Hans Peter Schwartz i Jeffrey Shaw (prir.), *Media Art Perspectives. The digital challenge – museums and art sciences respond*, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 1996, str. 183-189.

Autopsia, „Anonymia”, *Autopsia. Ogledalo uništenja*, kat., Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2010, np.

Baba, Homi, *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug, 2004.

Baker, George, „An Interview with Pierre Huyghe“, *October*, No. 110, Fall 2004, str. 81-106.

Bal, Edvard i Kanafo, Robert, „Dossier R. Mutt“, u: *Marcel Duchamp. Spisi. Tumačenja*, prir. Zoran Gavrić i Branislava Belić, Bogovađa: samostalno izdanje, 1995, str. 129-135.

Bal, Mieke, *Reading „Rembrandt“. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Ban, Stiven, „Izložba: replika i revalorizacija“, u: Branislav Dimitrijević i Dejan Sretenović (prir.), *Internacionalna izložba moderne umetnosti sa specijalnim predstavljanjem Alfred Barovog Muzeja moderne umetnosti*, Njujork, 1936, dodatak časopisa Treći program, br. 131-132, Beograd, 2006, str. 332-334.

Banash, David, „From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage“, <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.104/14.2banash.txt>

Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit, 1971.

Barthes, Roland, *Užitak u tekstu. Varijacije o pismu*, Zagreb: Meandar, 2004.

Barthes, Roland, „The Death of the Author“, u: Claire Bishop (prir.), *Participation*, Cambridge USA-London UK: The MIT Press-Whitechapel, 2006, str. 41-45.

Bataille, Georges, „The Use-Value of D. A. F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades)“, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939* (prir. Allan Stoekl), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, str. 91-102.

Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1999.

Baudrillard, Jean, „The system of objects“, u: John Thackara (prir.), *Design After Modernism. Beyond the Object*, London: Thames and Hudson, 1988, str. 171-182.

- Baudrillard, Jean, „Pop – An Art of Consumption?“, *Art & Design*, No. 11-12, 1989, str. 61-63.
- Baudrillard, Jean, „Prilog teoriji potrošnje“, *Delo*, br. 4/5, Beograd, 1991, str. 150-174.
- Bear, Anri i Karasu, Mišel, *Dada. Istorija jedne subverzije*, Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997.
- Belting, Hans, *Art History After Modernism*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Benjamin, Walter, „The Author as Producer“, u: Victor Burgin (prir.), *Thinking Photography*, London: Macmillan, 1982, str. 15-31.
- Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd: Kulturni centar, 2007.
- Benjamin, Walter, „Surrealism. The Last Snapshot of European Intelligentsia“, <http://www.generation-online.org/c/fcsurrealism.htm>
- Bennett, Tony, „The Exhibitionary Complex“, u: Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, Nairne, Sandy (prir.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996, str. 81-112.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, London: BBC & Penguin, 1973.
- Berman, Marshall, *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, London/New York: Verso, 1983.
- Bernadac, Marie-Laure, „Picasso 1953-1972: Painting as Model“, u: *Late Picasso. Painting, Sculpture, drawings, prints 1953-1972*, kat., London: The Tate Gallery, 1988, str. 49-94.
- Berže, Rene, „Preobražaj sredstava prikazivanja, reprodukovanja, obaveštavanja i posledice tog preobražaja na proučavanje umetničkih izraza, sagledano u sadašnjim uslovima estetskog iskustva“, *Umetnost*, br. 21, Beograd, 1970, str. 59-68.
- Besser, Howard, „Commodification of Culture Harms Creators“, u: *The Network Society of Control. Conference Reader*, Amsterdam: De Balie, 2002, str. 96-116.
- Betancourt, Michael, „The Aura of the Digital“, 2006, www.ctheory.net/articles.aspx?id=519
- Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, 1998.
- Birnbaum, Danijel, „Semplovanje planete“, *Treći program*, br. 123-124, Beograd, 2004, str. 161- 171.

- Birnbaum, Dara i Arcangel, Cory, „In Conversation“, *Art Forum*, March 2009, str. 190-199.
- Blistene, Bernard, „Label Elaine“, u *Sturtevant. The Brutal Truth*, kat., Frankfurt am Main: Museum für Moderner Kunst, 2004, str. 35-43.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1997.
- Bodrijar, Žan, „Ekstaza komunikacije“, *Delo*, br. 4-5, april-maj 1989, str. 65-76.
- Bodrijar, Žan, „Simulakre i simulacije“, *Quorum*, br. 2/3, Zagreb, 1990, str. 550-566.
- Bodrijar, Žan, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac: Dečije novine, 1991.
- Bodrijar, Žan, *Iluzija kraja*, Beograd: Rad, 1995.
- Bodrijar, Žan, *Savršen zločin*, Beograd: Beogradski krug, 1998.
- Bois, Yve-Alain, *Painting as Model*, Cambridge Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1993.
- Bojm, Svetlana, *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopoetika, 2005.
- Bolter, Jay David i Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2000.
- Bonk, Ecke, „Delay Included“, u: *Joseph Cornell/Marcel Duchamp In Resonance*, kat., New York: The Menil Collection and the Philadelphia Museum of Art, 1998.
- Boon, Marcus, *In Praise of Copying*, Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2010.
- Borgemeister, Rainer, „Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present“, u: Benjamin H. D. Buchloh (pri.), *Broodthers. Writings, Interviews, Photographs*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1988, str. 135-151.
- Borges, Jorge Luis, „Pierre Menard. Author of the *Quixote*“, [www. coldbacon.com/writing/borges-quixote.html](http://www.coldbacon.com/writing/borges-quixote.html)
- Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Bourriaud, Nicolas, „The Signature Game“, *Flash Art*, No. 155, 1990, str. 126-129.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg, 2002.

- Bourriaud, Nicolas, *The Radicant*, New York: Lukas & Sternberg, 2009.
- Brajson, Norman i Bal, Mike, „Semiologija i istorija umetnosti (I deo)“, *Prelom*, br. 1, Beograd, jun 2001, str. 161-192.
- Brajson, Norman i Bal, Mike, „Semiologija i istorija umetnosti (II deo)“, *Prelom*, br. 2/3, Beograd, januar-jun 2003, str. 139-159.
- Brejc, Tomaž, „Teorija modernizma, praksa postmodernizma“, *Polja*, br. 287, Novi Sad, 1983, str. 20-23.
- Breton, Andre, „Nevestin svetionik“, u: *Marcel Duchamp. Spisi. Tumačenja*, prir. Zoran Gavrić i Branislava Belić, Bogovađa: Samostalno izdanje, 1995, str. 89-94.
- Brewster, Bill i Broughton, Frank, *Last Night a DJ Saved My Life. The History of the Disc Jockey*, London: Headline Books, 1999.
- Briski Uzelac, Sonja, „Šezdesete: utopija proširene estetičnosti“, u: Irena Lukšić (prir.), *Šezdesete*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2000, str. 11-18.
- Buchloh, Benjamin H. D., „Figures of Authority, Cyphers of Regression: Notes on the Return of the Representation in European Painting“, *October*, No. 16, 1981, str. 39-68.
- Buchloh, Benjamin H. D., „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, *Artforum*, No. 21, September 1982, str. 42-56.
- Buchloh, Benjamin H. D. „From Faktura to Factography“, *October*, br. 30, 1984, str. 82-119.
- Buchloh, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge USA-London UK: The MIT Press, 2000.
- Buchloch, Benjamin H. D., „A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*“, u: Zoja Kocur i Simon Leung (prir.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford: Blackwell, 2005, str. 283-291.
- Buchloch, Benjamin H. D., „Gerhard Richter's *Atlas: The Anomic Archive*“, u: Charles Merewether (prir.), *The Archive*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press/Whitechapel, 2006, str. 85-102.
- Buchloh, Benjamin, „Konceptualna umetnost 1962-1969: od estetike administracije do kritike institucija“, *Prelom*, broj 8/9, jesen-zima 2008/9, Beograd, str.199-222.

- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1991.
- Burdije, Pjer, *Pravila umetnosti. Geneza i struktura književnog polja*, Novi Sad: Svetovi, 2003.
- Buren, Daniel, „Beware“, u: Alexander Alberro i Blake Stimpson (prir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2000, str. 144-157.
- Bürger, Peter, „Neoklasicizam i moderna. Picassova 'Olga u naslonjači'“, *Delo*, br. 1-2-3, Beograd, 1989, str. 175-188.
- Bürger, Peter, „Duchamp 1987.“, *Moment*, br. 20, Gornji Milanovac, 1990, str. 10-15.
- Burgin, Victor, „The End of Art Theory“, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London: Palgrave Macmillan, 1986, str. 140-204.
- Burio, Nikolas, *Relaciona estetika*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2001.
- Burroughs, William S. i Guysin, Brion, *The Third Mind*, New York: Viking Press, 1978.
- Burroughs, William, „Elektronska revolucija“, *Delo*, br. 12, Beograd, decembar 1988, str. 108-143.
- Burton, Johana, „Subject to Revision“, *Art Forum*, October 2004, str. 258-262, 305.
- Busche, Ernst, „Silovito slikarstvo“, *Polja*, br. 289, Novi Sad, mart 1983, str. 136-137.
- Buskirk, Martha, „Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use“, *October*, No. 60, Spring 1992, str. 83-109.
- Buskirk, Martha i Nixon, Mignon (prir.), *The Duchamp Effect*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1996.
- Buskirk, Martha, *The Contigent Object of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2003.
- Butler, Rex (prir.), *What is Appropriation?*, Brisbane/Sydney: Institute of Modern Art/Power Institute of Fine Arts, 1996.
- Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York: Da Capo Press, 1979.
- Cage, John, „26 iskaza o Duchampu“, *Radovi/tekstovi 1939-1989. Izbor*, prir. Miša Savić i Filip Filipović, Beograd: Radionica SIC, 1981, str. 177-178.
- Cameron, Dan, „Umjetnost i njezin dvojniki“, *Quorum*, br. 6, Zagreb, 1988, str. 116-146.

- Cane, Louis, „Moderna umjetnost je organičavajuća“, razgovor vodila Marina Viculin, *Quorum*, br. 1, Zagreb, 1988, str. 159-163.
- Carlin, John, „Culture Vultures: Artistic Appropriation and Intellectual Property Law“, *Columbia-VLA Journal of Law and the Arts*, vol. 13, No.1, 1988.
- Celant, Germano, „Američki neekspresionizam“, *Quorum*, br. 6, Zagreb, 1988, str. 147-158.
- Celant, Germano, „Neekspresionizam. Umjetnost s onu stranu suvremenosti“, *Quorum*, br. 2/3, Zagreb, 1990, str. 567-592.
- Celant, Germano, „Arte povera“, u: Caroline Christov-Bakargiev (prir.), *Arte Povera*, London: Phaidon, 1999, str. 222-224.
- Chambers, Nicholas, „Candice Breitz: Mother + Father“, *Artlines*, Volume 2, 2005, str. 12-15.
- Charlesworth, J. J., „Bitka kod Orgriva Jeremy Dellera: politika kao umetnička terapija“, u: *No more Reality*, prir. Jelena Vesić, kat., Beograd: Belef centar, 2006, str. 50-53.
- Christov-Bakargiev, Caroline, „Survey“, u: Caroline Christov-Bakargiev (prir.), *Arte Povera*, London: Phaidon, 1999, str. 14-47.
- Collins, Tricia i Milazzo, Richard, *Hyperframes: A Post-Appropriation Discourse*, vol. 2, Paris: Editions Antoine Candau, 1990.
- Cook, Sarah/Graham, Beril/Martin, Sarah (prir.), *Curating New Media*, Gateshead: Baltic, 2002.
- Cooke, Lynne, „Object Lessons“, *Artscribe International*, No. 65, 1987, str. 55-59.
- Cooke, Lynne, „Reviewing Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Rose Selavy, Marchand du Sel...“, u: *The Readymade Boomerang. Certain Relations in 20th Century Art*, kat., Sydney: The 8th Biennale of Sydney, 1990, str. 98-107.
- Cowling, Elizabeth i Mundy, Jenifer, *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, kat., London: Tate Gallery, 1990.
- Cox, Geoff i Krysa, Joasia, „Introduction to the 'Author as (Digital) Producer'“, u: Geoff Cox & Joasia Krysa (prir.) *Engineering Culture. On the 'Author as (Digital) Producer'*, New York: Autonomedia, 2005, str. 7-29.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1993.

Crimp, Douglas, „Na ruševinama muzeja“, *Quorum*, br. 5, Zagreb, 1987, str. 159-172.

Crimp, Douglas, „Slike“, *Quorum*, br. 6, Zagreb, 1988, str. 159-167.

Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, 1995.

Critical Art Ensemble, *Electronic Disturbance*, New York: Autonomedia, 1994.

Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven: Yale University Press, 1998.

Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties*, New Haven: Yale University Press, 2004.

Cucchi, Enzo, „Bliži sam starim majstorima nego svojim savremenikima“, razgovarala Nina Živančević, *Moment*, br. 21, Gornji Milanovac, 1991, str. 14-17.

Danto, Arthur C., „The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964.

Danto, Arthur C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

Debord, Guy, „Methods of Détournement“, www.nothingness.org/articles/SI/en/display/3

Debord, Guy, „Détournement as Negation and Prelude“, www.nothingness.org/articles/SI/en/display/315

Debord, Guy, *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Zagreb: Arkzin, 1999.

De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.

De Div, Tjeri, „Kant posle Dišana“, *Treći program*, br. 146, Beograd, 2010, str. 173-204.

De Duve, Thierry, „The Readymade and the Tube of Paint“, *Art Forum*, May 1986, str. 110-121.

De Duve, Thierry, *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1992.

De Duve, Thierry, „Echoes of the Readymade: Critique of the Pure Modernism“, u: Martha Buskirk i Mignon Nixon, (prir.), *The Duchamp Effect*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1996, str. 93-129.

De la Motte-Haber, Helga, „Soundsampling: An Aesthetic Challenge“, u: *Music and Technology in the Twentieth Century*, prir. Hans-Joachim Braun, Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 2002, str. 199-206.

Deleuze, Gilles, *Difference & Repetition*, New York: Columbia University Press, 1994.

- Delez, Žil i Gatari, Feliks, *Anti-Edip. Kapitalizam i šizofrenija*, Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.
- Delez, Žil i Gatari, Feliks, *Šta je filozofija?*, Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995.
- Delez, Žil, „Platon i simulakri“, *Reč*, br. 58, Beograd, 2000, str. 193-200.
- Deloš, Bernar, *Virtuelni muzej. Ka etici novih slika*, Beograd: Clio i Narodni muzej, 2006.
- Denegri, Ješa, „Pitanje originalnosti: ideal modernizma, sumnja postmodernizma“, *Treći program*, br.139-140, Beograd, str. 143-149.
- Derida, Žak, „Potpis, događaj, kontekst“, *Delo*, br. 6, Beograd, 1984, str. 7-35.
- Derida, Žak, „Ekonomimezis“, *Treći program*, br. 112, Beograd, 2001, str. 175-208.
- Derrida, Jacques, *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Dery, Marc, „Culture jamming – kulturalne diverzije u carstvu znakova“, *Libra Libera*, br. 9, Zagreb, 2001, str. 168-199.
- Dezeuze, Anna, „‘Neo-Dada’, ‘Junk Aesthetic’ and Spectator Participation“, u: David Hopkins (prir.), *Neo-Avant-Garde*, Amsterdam/New York: Rodopi, 2006, str. 49-71.
- Dickerman, Leah, „The Fact and the Photograph“, *October*, No. 118, Fall 2006, str. 132-152.
- Diederichsen, Diedrich, *On (surplus) value in art*, Berlin: Sternberg Press, 2008.
- Di Genova, Giorgio, „Uticaj stripa. Strip-kralj štampanih sredstava masovnog informisanja“, *Umetnost*, br. 40, Beograd, 1974, str. 7-12.
- Dika, Vera, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Dimitrijević, Branislav „DIY-pop: umetnička radinost Dušana Otaševića“, u: *Dušan Otašević. Popmodernizam*, kat., Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005, str. 11-28.
- Dimitrijević, Branislav i Sretenović, Dejan (prir.), *International Exhibition of Modern Art featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2003.
- Dimitrijević, Branislav, „Veličanstvena grobnica“, *Treći program*, br. 139-140, Beograd, str. 217-225.

Dimitrijević, Nena, „Alice in Culturscape“, *Flash Art*, No. 129, 1986, str. 50-54.

Ducasse, Isidore, *Poésies*, <http://www.gutenberg.org/etext/16989>.

Duchamp, Marcel, *Notes*, prir. Paul Matisse, Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1980.

Duchamp, Marcel, *Izbor tekstova*, prir. Zoran Gavrić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984.

Duncan, Carol, „The Fake as More“, *The Aesthetics of Power*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, str. 216-218.

Đorđević, Goran, „Original i kopija“, razgovor vodio Slobodan Mijušković, *Moment*, br. 2, Gornji Milanovac, 1984, str. 9-11.

Đorđević, Goran, „Ko je 'Goran Đorđević'?“, razgovor vodili B. Dimitrijević, S. Mitrović, S. Midžić, B. Stojanović i J. Vesić, *Prelom*, br. 5, Beograd, proleće-leto 2003, str. 156-180.

Eagleton, Terry, *Walter Benjamin or Towards Revolutionary Criticism*, London: Verso, 2009.

Eliot, T. S., „Tradition and the Individual Talent“, www.bartelby.com/200/sw4/html

Epštajn, Mihail, *Postmodernizam*, Beograd: Zepter Book World, 1998.

Erdei, Ildiko, *Antropologija potrošnje*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.

Evans, David (prir.), *Appropriation*, London, England/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2009.

Feldman, Hannah, „Off the Public Born: Raymond Hains and *La France déchirée*“, *October*, No.108, Spring 2004, str. 73-96.

Ferguson, Russell, „Beautiful Moments“, u: *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, kat., Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1996, str. 138-187.

Fernie, Eric (prir.), „Glossary of Concepts“, *Art History and Its Methods*, London: Phaidon, 1996. str. 323-368.

Finkelstein, Haim N., *Surrealism and the Crisis of the Object*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.

Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga, 1982.

Flusser, Vilem, *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion, 2002.

Focillon, Henri, *The Life of Forms in Art*, New York: Zone, 1992.

- Fore, Devin, „The Operative World of Soviet Factography“, *October*, No. 118, Fall 2006, str. 95-131.
- Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1993.
- Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1996.
- Foster, Hal, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York: The New Press, 1999.
- Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin H. D., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 2004.
- Foster, Hal, „An Archival Impulse“, *October*, No. 110, 2004, str. 3-22.
- Foster, Hal, *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, Zagreb: V. B. Z. 2006.
- Foucault, Michel, „What Is an Author?“, u: *Art in Theory 1900-1990*, prir. Charles Harrison i Paul Wood, London: Blackwell, 1995, str. 923-928.
- Frejzer, Andrea, „Od kritike institucija do institucije kritike“, *Prelom*, br. 8/9, Beograd, 2008-2009, str. 223-230.
- Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Beograd: Plato, 1998.
- Fuko, Mišel, *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos, 2007.
- Gablik, Suzi, *Progress in Art*, New York: Viking Press, 1977.
- Ganc, Džon i Ročester, Džek B., *Pirati digitalnog doba*, Beograd: Clio, 2007.
- Godfrey, Mark, „The Artist as Historian“, *October*, No. 120, Spring 2007, str. 140-172.
- Godfrey, Mark, „Photography Found and Lost: On Tacita Dean's *Floh*“, *October*, No. 114, Fall 2005, str. 90 -119.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, London: Phaidon, 1998.
- Isabelle, Graw, „Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Contemporary Art“, u: *Louise Lawler and Others*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, str. 45-67.
- Graw, Isabelle, „When Life Goes to Work“, *October*, No. 132, Spring 2010, str. 99-113.
- Greenberg, Clement, „Avant-Garde and Kitsch“, *Art and Culture*, London: Thames and Hudson, 1973, str. 3-21.

- Greenberg, Clement, „Modernist Painting“, u: *Art in Theory 1900-1990*, prir. Charles Harrison i Paul Wood, Blackwell, Oxford, 1995, str. 754-760.
- Greenblatt, Stephen, „Resonance and Wonder“, u: Ivan Karp i Steven D. Lavine (prir.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1991, str. 42-56.
- Greene, Rachel, *Internet Art*, London: Thames and Hudson, 2004.
- Grimonprez, Johan, „Beware! In playing the phantom, you become one. An interview with Johan Grimonprez“, u: Tanya Leighton i Pavel Büchler (prir.), *Saving the Image: Art After Film*, Glasgow-Manchester: Centre for Contemporary Arts, Glasgow-Manchester Metropolitan University, 2003, str. 119-128.
- Grojs, Boris, „Grupa Irwin: totalitarnije od totalitarizma“, u: *Irwinretroprincip 1983-2003*, kat., Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003, str. 21-23.
- Grojs, Boris, „Stvarnost arhiva“, u: Branislav Dimitrijević i Dejan Sretenović (prir.), *Internacionalna izložba moderne umetnosti sa specijalnim predstavljanjem Alfred Barovog Muzeja moderne umetnosti*, Njujork, 1936, separat časopisa Treći program, br. 131-132, Beograd, 2006, str. 320-323.
- Grojs, Boris, „Marks posle Dišana, ili umetnikova dva tela“, *Treći program*, br. 146, Beograd, 2010, str. 205-212.
- Groys, Boris, „Ready-Made Socialism“, *Kunst & Museum Journal*, No. 3, 1990, str. 23-30.
- Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Dictatorship and Beyond*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Groys, Boris, „Rođenje aure. Varijacije na temu Waltera Benjamina“, *Zarez*, br. 43, Zagreb, 2000.
- Groys, Boris, „O novom“, *Prelom*, br. 5, Beograd, 2003, str. 121-138.
- Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2008.
- Groys, Boris, „The Artist as Consumer“, www.strozzina.org/artpriceandvalue/catalogue_groys.html
- Gržinić, Marina, „Despotizam kopije“, *Zarez*, br. 98, Zagreb, 2003.

- Gržinić, Marina, *Avangarda i politika. Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beograd: Beogradski krug, 2005.
- Guignon, Charles, *Being Authentic*, London: Routledge, 2004.
- Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Hajdeger, Martin, „Put ka jeziku“, *Mišljenje i pevanje*, Beograd: Nolit, 1982, str. 219-249.
- Hanhardt, John G., „Dé-collage/Collage: Notes Towards a Reexamination of the Origin of Video Art“, u: Doug Hall i Sally Joe Piper (prir.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture, 1990, str. 71-79.
- Hapgood, Susan, „Remaking Art History“, *Art in America*, July 1990, str. 114-122, 181.
- Hardt, Michael i Negri, Antonio, *Imperij*, Zagreb: Multimedijalni institut/Arkzin, 2003.
- Haris, Oliver K. Dž., „Kat-ap završnica: povratrak naraciji“, *Gradac*, br. 173/174, Čačak, 2009/2010, str. 147-156.
- Hatch, Kevin, „It has to do with the theater': Bruce Conner's Ratbastards“, *October*, No. 127, Winter 2009, str. 109-132.
- Hausman, Carl R., „Figurative language in art history“, u: Salim Kemal i Ivan Gaskell (prir.), *The Language of art history*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, str. 101-128.
- Hauzer, Arnold, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.
- Hendrickson, John, *Roy Lichtenstein*, Cologne: Taschen, 1988.
- Henri, Adrian, *Environments and Happenings*, London: Thames and Hudson, 1974.
- Holly, Michael Ann, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1996.
- Holmes, Brian, „Face Value or Currencies of Signature in Contemporary Art“, u: *Što, kako i za koga*, Zagreb: Arkzin, 2000, str. 111-128.
- Home, Stewart (prir.), *Plagiarism. Art as Commodity and Strategies for its Negation*, London: Aporia Press, 1987.
- Honour, Hugh, *Romanticism*, London: Penguin, 1981.
- Horkheimer, Max i Adorno, Theodor, „Kulturna industrija. Prosvjetiteljstvo kao masovna obmana“, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.

Hozo, Dževad, *Umetnost multioriginala. Kultura grafičkog lista*, Mostar: Prva književna komuna, 1987.

Huyssen, Andreas, „Politika kulture popa“, *Revija*, br. 3-4, Osijek, 1990, str. 53-72.

Irwin, „Organski eklektičari. Razgovor sa grupom Irwin“, *3+4*, br. G, Beograd, 1985, str. 15-19.

Irwin, „The future is the seed of the past“, u: Inke Arns (prir.), *Irwinretroprincip 1983-2003*, kat., Frankfurt am Mein: Revolver, 2003, str. 147.

Iversen, Margaret, „Resistance to Replication“, *Tate Papers*, Issue 8, Autumn 2007, [www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/ iversen.htm](http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/iversen.htm)

Jaffe, H. L. C., *De Stijl: 1917-1931*, London: Belknap Pres, 1986.

Jameson, Frederic, „Postmodernism and Consumer Society“, u Hal Foster (prir.), *Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1987, str. 111-125.

Jameson, Frederic, „Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-text“, u: Nigel Favv, Derek Attridge, Alan Durant i Colin MacCabe (prir), *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, Manchester: Manchester University Press, 1987, str. 200-210.

Jameson, Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991.

Jameson, Frederic, „Spoznajna kartografija“, *Quorum*, br. 1, Zagreb, 1991, str. 19-26.

Jankelevič, Vladimir, *Ironija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovioća, 1989.

Jappe, Anselm, *Guy Debord*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1999.

Jencks, Charles, „Vrednosti postmodernizma“, *Delo*, br. 5-6-7, Beograd, 1990, str. 130-197.

Johnson, Ellen H., *Modern Art and the Object*, London: Thames and Hudson, 1976.

Johnston, Jill, „The World Outside His Window“, *Art in America*, April 1992, str. 114-126.

Joselit, David, „Investigating the Ordinary“, *Art in America*, May 1988, str. 148-155.

Joselit, David, „No Exit: Video, and the Readymade“, *October*, No. 119, Winter 2007, str. 37-45.

- Joselit, David, *Feedback. Television Against Democracy*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2007.
- Johnstone, Stephen, „Introduction/Recent Art and the Everyday“, u: S. Johnstone (prir.), *The Everyday*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press/Whitechapel, 2008, str. 12-23.
- Judd, Donald, „Specific Objects“, u: Charles Harrison i Paul Wood (prir.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology in Changing Ideas*, Oxford UK-Cambridge USA: Blackwell, 1995, str. 809-813.
- Julilus, Anthony, *Transgressions. The Offences of Art*, London: Thames and Hudson, 2002.
- Kadava, Eduardo, *Reči svetlosti. Teze o fotografiji istorije*, Beograd: Beogradski krug, 2002.
- Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2001.
- Kalajić, Dragoš, „Picasso u svetlu epohe“, *Umetnost*, br. 34, Beograd, april-juni 1973, str. 21-26.
- Kappenberg, Claudia, „The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography“, *The International Journal of Screendance*, Volume 1, Summer 2010, str.27-40.
- King, Jennifer, „Perpetually Out of Place: Michael Ascher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago“, *October*, No. 120, Spring 2007, str. 71-86.
- Kloc, Hajnrih, *Umetnost u XX veku. Moderna-postmoderna-druga moderna*, Novi Sad: Svetovi, 1995.
- Klotz, Volker, „Citat i montaža u novijoj književnosti i umetnosti“, *Izraz*, br. 5, Sarajevo, 1977, str. 537-556.
- Klüver, Billy, „Artists, Engineers, and Collaboration“, u: Gretchen Bender i Timothy Druckrey (prir.), *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*, Seattle: Bay Press, 1994, str. 207- 219.
- Kosuth, Joseph, „Art After Philosophy“, u: Ursula Meyer (prir.), *Conceptual Art*, New York: E. P. Dutton, 1972, str. 155-170.
- Košćević, Želimir, „Mladen Stilinović“, *Moment*, br. 11/12, Gornji Milanovac, 1988, str. 29-31.

- Krauss, Rosalind, „Rauschenberg and the Materialized Image“, *Art Forum*, December 1974, str. 36-43.
- Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, New York: The Viking Press, 1977.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1988.
- Krauss, Rosalind E., „A Note on Photography and the Simulacral“, u Carol Squiers (prir.), *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, London: Lawrence & Wishart, 1991, str. 15-27.
- Krauss, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1994.
- Krauss, Rosalind E., *The Picasso Papers*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Kruger, Barbara, „'Taking' Pictures“, u: David Evans (prir.), *Appropriation*, London, England/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2009, str. 106.
- Kuh, Katharine, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York: Harper & Row, 1962.
- Kuspit, Donald „Privid apsolutnog u apstraktnoj umetnosti“, *Izbor tekstova* (prir. Zoran Gavrić), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1985, str. 40-45.
- Kuspit, Donald, „S operom je gotovo“, *Quorum*, br. 3, Zagreb, 1989, str. 520-530.
- Latour, Bruno, *Nikada nismo bili moderni*, Zagreb: Arkzin, 2004.
- Lawson, Thomas, „Last Exit: Painting“, u Richard Hertz (prir.), *Theories of Contemporary Art*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993.
- Lazzarato, Maurizio, „Immaterial Labour“, www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm
- Leader, Darian, *Stealing the Mona Lisa. What Art Stops Us From Seeing*, London: Faber and Faber, 2002.
- Lefebvre, Henri, *Kritika svakidašnjeg života*, Zagreb: Naprijed, 1988.
- Leger, Fernand, „Oko Mehaničkog baleta“, u: Branko Vučićević (prir.), *Avangardni film 1895-1939*, Beograd: Radionica SIC, 1984, str. 61-65
- Lessig, Lawrence, *The Future of Ideas. The Fate of the Commons in a Connected World*, New York: Random House, 2001.

- Lessig, Lawrence, *Free Culture. The Nature and Future of Creativity*, London: Penguin, 2004.
- Levi, Pavle, „O filmskom šavu“, *Filmske sveske*, br. 2/3, Beograd, 2000/2001, str. 151-160.
- Levine, Sherrie, „Statement“, u: Charles Harrison i Paul Wood (prir.), *Art in Theory 1900-1990*, London: Blackwell, 1995, str. 1066-1067.
- Levi-Stros, Klod, *Divlja misao*, Beograd: Nolit, 1978.
- Le Witt, Sol, „Paragraphs on Conceptual Art“, u: Alexander Alberro i Blake Stimpson (prir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2000, str. 12-16.
- Lippard, Lucy R., *Pop art*, Beograd: Jugoslavija, 1977.
- Lippard, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object*, Los Angeles/London: The University of California Press, 1997.
- Livingstone, Marco, „Do it Yourself: Notes on Warhol's Techniques“, u: *Andy Warhol. A Retrospective*, kat., New York: The Museum of Modern Art, 1989, str. 63-78.
- Lovinck, Geert, *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2002.
- Lucie-Smith, Edward, *Umjetnost danas. Od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Zagreb: Mladost, 1978.
- Lunn, Eugene, *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Lütticken, Sven, „The Feathers of the Eagle“, u: David Evans (prir.), *Appropriation*, London, England/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2009, str. 219-225.
- Maharaj, Sarat, „A Monster of Veracity, a Crystalline Transubstantiation: Typotranslating the Green Box“, u: Martha Buskirk i Mignon Nixon (prir.), *The Duchamp Effect*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1996, str. 61-91.
- Malevich, Kazimir, „A Letter from Kazimir Malevich“, *Art in America*, September 1986, str. 9.

- Malići, Škeljzen, „Estetičke ideje u Vizantiji u doba spora oko ikona (VIII – IX vek)“, *Filozofske studije*, br. XII, Beograd, 1980, str. 205-288.
- Malraux, André, *Museum Without Walls*, New York: Doubleday & Company, 1967.
- Malraux, André, *Glava od obsidijana*, Zagreb: Naprijed, 1974.
- Manovič, Lev, *Metamediji*, prir. Dejan Sretenović, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2001.
- Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston: Beacon Press, 1978.
- Marx, Karl, *Critique of Political Economy, Appendix I*, www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/index.htm
- Martin, Jean-Hubert, „The 'Musée sentimental' of Daniel Spoeri“, u: Lynne Cooke i Peter Wollen (prir.), *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, Seattle: Bay Press, 1995, str. 55-67.
- Mashek, Joseph, „Bidlo's Pablo“, *Art in America*, May 1988, str. 172-175.
- Massumi, Brian, „Realer than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari“, *Copyright*, br. 1, 1987, str. 90-97.
- Matisse, Henri, „Notes of a Painter“, u: Jack D. Flam (prir.), *Matisse on Art*, London: Phaidon, 1984, str. 35-40.
- McDonough, Tom, „No Ghost“, *October*, No. 110, 2004, str. 107-130.
- McEvilley, Thomas, „Empirical Thinking (and why Kant can't)“, *Art Forum*, October 1988, str. 120-127.
- McEvilley, Thomas, *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, New York: Cambridge University Press, 1993.
- McShine, Kynaston (prir.), *Andy Warhol. A Retrospective*, kat., New York: The Museum of Modern Art, 1989.
- Medoš, Armin, „Piratologija: u dubinama otvorenog kôda i slobodne kulture“, u: kuda.org (prir.) *Bitomatik. Umetnička praksa u vreme informacijske/medijske dominacije*, Novi Sad: Futura publikacije, str. 31-38
- Mena, Filiberto, *Analitička linija moderne umetnosti. Figure i ikone*, Beograd: Clio, 2004.

- Merewether, Charles, „Archives of the Fallen“, u: Charles Merewether (prir.), *The Archive*, London, England/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2006, str. 160-162.
- Michaud, Yves, Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike, Zagreb: Naklada Ljevak, 2004.
- Michelson, Annette, „'Gde je vaša kila?': Masovna kultura i *Gesamtkunstwerk*“, *Filozofska igračka*, Beograd: Samizdat B92, 2003, str. 199-217.
- Mičel, Donald, *Jezik moderne muzike*, Beograd: Nolit, 1983.
- Mijušković, Slobodan, „Govor u neodređenom licu“, *Moment*, br. 8, Gornji Milanovac, jesen 1987, str. 27-30.
- Mijušković, Slobodan, Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde, Beograd: Geopoetika, 1998.
- Mijušković, Slobodan, „Nema opasnosti“, *Treći program*, br. 139-140, Beograd, 2008, str. 177-190.
- Miler, Danijel, „Artefakti i značenje predmeta“, *Treći program*, br. 125/126, Beograd, 2005, str. 247-273.
- Miller, John, „What You Don't See is What You Get: Allan McCollum's Surrogates, Perpetual Photos and Perfect Vehicles“, *Artscribe International*, No. 61, 1987, str. 32-36.
- Miller, John, „The Consumption of Everyday Life“, *Artscribe International*, January-February 1988, str. 46-52.
- Milman, Estera, „Pop, Junk Culture, Assemblage, and the New Vulgarians“, u: Stephen C. Foster (prir.), *An American Odyssey 1945-1980*, Madrid: Circulo de Belles Artes, 2004, str. 217-265.
- Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2001.
- Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Močnik, Rastko, Alterakcije. Alternativni govori i ekstravagantni članci, Beograd: Biblioteka XX vek, 1998.
- Moholy-Nagy, Laszlo, „Production-Reproduction“, u: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, London: Thames and Hudson, 1985, str. 289-290.

- Morison, Geri Sol, „Parodija, istorija i metaparodija“, *Treći program*, br. 119-120, Beograd, str. 225-246.
- Nagy, Peter, „From Criticism to Complicity“, *Flash Art*, No. 129, Summer 1986, str. 46-49.
- Negri, Antonio i Hardt, Michael, *Imperij*, Zagreb: Multimedijalni institut/Arkzin, 2003.
- Nelson, Robert S., „Aproprijacija“, u: Robert S. Nelson i Ričard Šif (prir.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, 2004, str. 208-224.
- Newman, Charles, „A Critical Lexicon of Selected Terms from the Discourse of Postmodernism“, u: Lisa Appignanesi (prir.), *Postmodernism*, London: Institute for Contemporary Art/Free Association Books, 1989, str. 111-145.
- Nochlin, Linda, *Realism*, London: Penguin, 1971.
- Nolert, Angelica, „Art is Life, and Life is Art“, u: *Collective Creativity*, kat., Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005, str. 25-44.
- Obrist, Hans-Ulrich, „Gespräch mit Dara Birnbaum“, u: *Dara Birnbaum*, kat., Wien: Kunsthalle Wien, 1995.
- Oliva, Achille Bonito, „Avangarda-transavangarda“, *Polja*, br. 289, Novi Sad, 1983, str. 114-118.
- Oliva, Akile Bonito i Argan, Đulio Karlo, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, Beograd: Clio, 2006.
- Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Oraić Tolić, Dubravka, „Kolaž“, u: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić (prir.), *Pojmovnik ruske avangarde 7*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990, str. 41-72.
- Owens, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Paltrinjeri, Mariza i De Poli, Franko, *Direr*, Beograd: Nolit, 1979.
- Panofsky, Erwin, „Titian's *Allegory of Prudence*: A Postscript“, *Meaning in Visual Arts* London: Penguin, 1983, str. 181-205.
- Paterson, Mark, *Consumption and Everyday Life*, London: Routledge, 2006.
- Payant, René, „Forme koje ironiziraju“, *Polja*, br. 289, Novi Sad, 1983, str. 121-122.
- Perniola, Mario, „Vreme i ponovo vreme“, *3+4*, br. G, Beograd, 1985, str. 25-26.

- Phillips, Christopher, „The Judgement Seat of Photography“, u: *October. The First Decade 1976-1986*, prir. Annette, Michelson, Rosalind E. Krauss, Douglas Crimp i Joan Copjec, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1988.
- Phillips, Christopher, „When Poetry Devours the Walls“, *Art in America*, February 1990, str. 138-145.
- Pikaso, Pablo, „Pablo Pikaso (Pablo Picasso)“, *Likovne sveske*, br. 7, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1982, str. 162-185.
- Piper, Adrian, „Ian Burn’s Conceptualism“, u: Michael Corris (prir.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, str. 342-358.
- Podoli, Renato, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit, 1975.
- Poschardt, Ulf, *DJ-Culture*, London: Quartet Books, 1998.
- Prieto, Luis J., „The Myth of the Original. The Original as an Object of Art and as an Object of Collection“, *Kunst & Museum Journal*, No. 2/3, 1989, str. 33-45.
- Prince, Richard, „Bringing It All back Home“, *Art in America*, September 1988, str. 29-33.
- Princenthal, Nancy, „The Other Truth“, *Art in America*, December 2005, str. 102-107, 167.
- Putnam, James, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London: Thames and Hudson, 2001.
- Ranciere, Jacques, „Problems and Transformations in Critical Art“, u: Claire Bishop (prir.), *Participation*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press/Whitechapel, 2006, str. 83-93.
- Riemschneider, Burkhard i Grosenick, Uta, (prir.), *Art at the Turn of the Millennium*, Köln: Taschen, 1999.
- Restany, Pierre, „Novi realizam“, u: *Francusko slikarstvo 1960-1985*, kat., Zagreb/Beograd: Galerija suvremene umjetnosti/Muzej savremene umetnosti, 1985.
- Reynolds, Joshua, *Seven Discourses on Art*, www.authorama.com/seven-discourses-on-art-1.html
- Reynolds, Simon, *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*, London: Macmillan Publishers, 1998.

Richards J. M. i Casson, Hugh, „Devetnaesto stoljeće“, u: John Julius Norwich (prir.), *Velike arhitekture svijeta*, Zagreb: Mladost, 1981, str. 202-217.

Richardson, John, „L'Epoque Jacqueline“, u: *Late Picasso. Painting, sculpture, drawings, prints 1953-1972*, kat., The Tate Gallery, London, 1988, str. 17-48.

Richter, Hans, *Dada. Art and Anti-Art*, London: Thames and Hudson, 1966.

Ricoeur, Paul, „Preplitanje historije i fikcije“, *Quorum*, br. 4, Zagreb, 1990, str. 236-247.

Roberts, John, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskillling in Art After the Readymade*, London/New York: Verso, 2007.

Robinson, Julia, „From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn of the 1960s“, *October*, No. 129, Winter 2009, str. 77-108.

Rosenberg, Harold, *Artworks & Packages*, London: Thames and Hudson, 1969.

Rozenblum, Robert, „Vorhol kao istorija umetnosti“, *Treći program*, br. 125-126, Beograd, 2005, str. 405-424.

Rush, Michael, *Video Art*, London: Thames and Hudson, 2007.

Salle, David, „Način na koji delo koristi prošlost nije nostalgican“, *Polja*, br. 289, Novi Sad, 1983, str. 138.

Scharf, Aaron, *Art and Photography*, London: Penguin Books, 1986.

Schaumann, Gerhardt, „Montaža“, u: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić (prir.), *Pojmovnik ruske avangarde I*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984, str. 83-91.

Schjeldahl, Peter, „Death and the Painter“, *Art in America*, April 1990, str. 248-257.

Schmidt, Burghart, *Postmoderna – strategija zaborava*, Zagreb: Školska knjiga, 1988.

Schwartz, Gary, „Truth in Labeling“, *Art in America*, December 1990, str. 50-57, 111.

Schwartz, Hillel, *Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books, 1996.

Sheringham, Michael, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

Seitz, William, *The Art of Assemblage*, kat., New York: The Museum of Modern Art, 1961.

Silver, Kenneth E., „Matisse's Retour à l'ordre“, *Art in America*, June 1987, str. 111-122.

Situacionistička internacionala, prir. Aleksa Golijanin, *Gradac*, br. 164/165/166, Čačak, 2008.

- Skarpeta, Gi, *Povratak baroka*, Novi Sad: Svetovi, 2003.
- Sloterdijk, Peter, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje. Ogled iz estetike*, Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo, 1988.
- Smirs, Jost, *Umetnost pod pritiskom. Promocija kulturne raznolikosti u doba globalizacije*, Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Smith, Roberta, „Rituals of Consumption“, *Art in America*, May 1988, str. 164-171.
- Sobieszek, Robert A., *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*, Los Angeles/London: Los Angeles County Museum of Art/Thames and Hudson, 1996.
- Sola, Agnes, „Pronalazači/potrošači“, u: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić (prir.), *Pojmovnik ruske avangarde 5*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1987, str. 51-59.
- Solomon, Andrew, „Something Borrowed, Something Bloom“, *Art Forum*, May 1988, str. 122-126.
- Soutter, Lucy, „The Collapsed Archive: Idris Khan“, u: David Evans (prir.), *Appropriation*, London, England/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2009, str. 166-168.
- Sretenović, Dejan, „Novo čitanje ikone“, u: *Novo čitanje ikone*, prir. D. Sretenović, Beograd: Geopoetika, 1999, str. 7-22.
- Staford, Barbara Maria, *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2001.
- Stallabrass, Julian, *Gargantua: Manufactured Mass Culture*, London: Verso, 1996.
- Stallabrass, Julian, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Steinberg, Leo, „From *Other Criteria*“, u: Charles Harrison i Paul Wood (prir.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology in Changing Ideas*, Oxford UK/Cambridge USA: Blackwell, 1995, str. 948-952.
- Stepančić, Lilijana, „The Poster Scandal: New Collectivism and the 1987 Youth Day“, u: Inke Arns (prir.), *Irwinretroprincip 1983-2003*, kat., Frankfurt am Mein: Revolver, 2003, str. 44-47.
- Stipančić, Branka, „Mladen Stilinović. Eksploatacija mrtvih 1984-1988“, *Moment*, br. 11/12, Gornji Milanovac, 1988, str. 31-33.

subREAL (Calin Dan and Josif Kiraly), „Politics of Cultural heritage“, u: Charles Merewether (prir.), *The Archive*, London, England/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2006, str. 113-116.

Sulaž, Fransoa, *Estetika fotografije*, Beograd: Kulturni centar, 2008.

Swenson, G. R., „What is Pop-Art? Interviews with Eight Painters. Part II“, *Art News*, No. 62, February 1964, str. 40-43.

Šif, Ričard, „Original“, u: Robert S. Nelson i Ričard Šif (prir.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, 2004, str. 191-207.

Šiner, Lari, *Otkrivanje umetnosti*, Novi Sad: Adresa, 2007.

Štalder, Feliks, *Otvorena kultura i priroda mreža*, Novi Sad/Frankfurt: Futura publikacije/Revolver, 2005.

Tajge, Karel, *Vašar umetnosti*, Beograd: Mladost, 1977.

Tallman, Susan, „Faking It“, *Art in America*, November 1990, str. 75-81.

Tamen, Miguel, *Friends of Interpretable Objects*, Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2001.

Tatarkjevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova*, Beograd: Nolit, 1977.

Taylor, Brandon, *The Art of Today*, London: Weidenfeld Nicholson, 1995.

Taylor, Brandon, *Collage. The Making of Modern Art*, London: Thames and Hudson, 2006.

Teitelbaum, Matthew (prir.), *Montage and Modern Life 1919-1942*, kat., Cambridge Massachusetts/London, England: The MIT Press/The Institute of Contemporary Art, Boston, 1992.

Tejlor, Čarls, *Bolest modernog doba*, Beograd: Beogradski krug, 2002.

The Atlas Group, „Let's Be Honest, the Rain Helped“, u: Charles Merewether (prir.), *The Archive*, London, England/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2006, str. 179-180.

Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys*, kat., New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.

Todosijević, Raša, „Razgovor sa Rašom Todosijevićem“, razgovor vodila Dragica Šoškić, u: *Fra YU Kult*, kat., Široki Brijeg: Muzej Široki Brijeg, 1990, str. 63.

Todosijević, Raša, *Priče o umetnosti*, Beograd: Galerija 12 +, 1992.

- Toop, David, *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop*, London: Serpent's Tail, 2000.
- Triling, Lajonel, *Iskrenost i autentičnost*, Beograd: Nolit, 1990.
- Ulmer, Gregory, „Predmet post-kritike“, *Republika*, br. 10/11/12, Zagreb, 1985, str. 91-118.
- Valdenfels, Bernard, *Osnovni motivi fenomenologije stranog*, Sremski Karlovci-Novı Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- Varnedoe, Kirk i Gopnik, Adam: *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, kat., New York: The Museum of Modern Art, 1990.
- Vatimo, Đani, *Kraj moderne*, Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo, 1991.
- Venturi, Lionelo, *Istorija umetničke kritike*, Beograd: Kultura, 1963.
- Verwoert, Jan, „Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art“, *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, No. 2. Summer 2007, str. 1-7.
- Vešler, Lorens, *Kabinet čuda gospodina Vilsona*, Beograd: Clio, 1999.
- Virilio, Pol, *Mašine vizije*, Novi Sad/Podgorica: Svetovi/Oktoih, 1993.
- Vorhol, Endi, *Filozofija Endija Vorhola. Od A do B i nazad*, Novi Sad/Beograd/Zemun: Matica srpska/Cicero/Pismo, 1995.
- Wall, Jeff, „Dan Graham's *Kammerspiel*“, u: Alexander Alberro i Blake Stimson (prir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2000, str. 504-513.
- Weber, Samuel, *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Palo Alto: Stanford University Press, 1996.
- Welchman, John C., *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam: A+B Arts International, 2003.
- Weschler, Lawrence, *Boggs. A Comedy of Values*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- Wollen, Peter, „Notes from the Underground: Andy Warhol“, *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth-Century Culture*, London: Verso, 1993, str. 158-175.

- Wollheim, Richard, *Painting as an Art*, London: Thames and Hudson, 1987.
- Wrenn, Mike (prir.), *Andy Warhol na svoj način*, Beograd: Art press.
- Zielinski, Siegfried, *Audiovisions. Cinema and Television as Entre'Actes in History*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- Zimel, Georg, *Rembrant. Ogled iz filozofije umetnosti*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.
- Zryd, Michael, „Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99“, *The Moving Image*, Volume 3, Number 2, Fall 2003, str. 40-61.
- Žižek, Slavoj, „Why are Laibach and NSK not Fascists?“, u: Laura Hoptman i Tomaš Pospiszyl (prir.), *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, New York: The Museum of Modern Art, 2002, str. 285-288.

Biografija

Dejan Sretenović je rođen 1962. godine u Beogradu. Diplomirao je na katedri za Istoriju moderne umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu 1986. Na istoj katedri je magistrirao 2006. sa tezom „Neša Paripović: postajanje umetnošću“. Studirao je svetsku književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu 1986 – 1988. U periodu od 1988. do 1994. radio kao kustos u Muzeju savremene umetnosti. Od 1994. do 1999. godine bio je direktor Soros Centra za savremenu umetnost – Beograd, a od 2000. do 2001. šef Odeljenja za medije i izdavaštvo CSUB. Od 2001. zaposlen je kao šef Odeljenja umetničkih zbirki i izložbi u Muzeju savremene umetnosti. Bio je predavač na kursovima „Čitanje slike“ i „Politike izlaganja umetnosti“ na Odseku za fotografiju BK Univerziteta umetnosti u Beogradu od 2003. do 2008. Član redakcije magazina za vizuelnu kulturu *New Moment* (1993-1997). Dobitnik je nagrade za likovnu kritiku „Lazar Trifunović“ za 2008. godinu i nagrade Društva istoričara umetnosti za autorsku izložbu u 2009. Priredio je knjigu *Art in Yugoslavia 1992-1995* (CSUB/B92, 1997), zbornike tekstova *Novo čitanje ikone* (CSUB/Geopoetika, 1999) i *International Exhibition of Modern Art featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York* (MSU, 2003), kao i izabrane eseje Leva Manoviča *Metamediji* (CSUB, 2001). Objavio je veći broj tekstova u časopisima, katalozima, knjigama i zbornicima u zemlji i u inostranstvu. Izabrani kustoski projekti: *Vane Živadinović Bor* (Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990), *Scene pogleda* (Paviljon Veljković i Cinema Rex, 1995), *Focus Belgrad* (IFA Galerija, Berlin, 1998), *Video umetnost u Srbiji* (Bitef teatar, 1999), *Recycle Bin* (MSU, 2001), *Konverzacija* (MSU, 2001), *Hvala Raši Todosijeviću* (MSU, 2002), Paviljon Srbije i Crne Gore na 50. Bijenalu u Veneciji (2003), *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001* (MSU, 2005), *Stalna postavka dela jugoslovenske umetnosti iz zbirki MSU* (MSU, 2005), *Neša Paripović: postajanje umetnošću* (MSU, 2006), *Slobodan Šijan: oko filma* (Salon MSU, 2009), *Autopsia. Ogledalo uništenja* (Salon MSU, 2010), *Zbogom anderground: Saša Marković Mikrob* (Salon MSU, 2012).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Дејан Сретеновић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у
уметности 20. века

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 25. 04. 2012.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Дејан Сретеновић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада: Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка
процедура у уметности 20. века

Ментор Проф. др Слободан Мијушковић

Потписани Дејан Сретеновић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 25. 04. 2012.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у
уметности 20. века.

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, _____ 25. 04. 2012.

Потпис докторанда