

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET

Maja S. Stanković

**Pojam konteksta i njegov značaj u srpskoj
umetnosti kraja 20. i početkom 21. veka**

Doktorska disertacija

Beograd, 2013.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Maja S. Stanković

**Concept of Context and its Importance in
Serbian Art in Late 20th and Early 21st Century**

Ph.D. Thesis

Belgrade, 2013

Mentor: Prof. dr Lidija Merenik
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Članovi komisije: Prof. dr Slobodan Mijušković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

dr Jasmina Čubrilo
Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet u Beogradu

Datum odbrane _____

Maja S. Stanković

Pojam konteksta i njegov značaj u srpskoj umetnosti kraja 20. i početkom 21. veka

doktorska disertacija

Rezime

Predmet istraživanja je pojam i značaj konteksta u savremenoj umetnosti na primeru srpske umetnosti s kraja 20. i početku 21. veka. Polazna pretpostavka je promena značenja i funkcije konteksta u odnosu na tradicionalno i formalističko određenje konteksta kao pratećeg elementa umetničkog rada. Kontekst je u ovom radu razmatran iz ugla radikalne linije mišljenja (u) umetnosti 20. veka koja započinje sa avangardom. Kontekst na kraju 20. i početku 21. veka postao je konstitutivni deo umetničkog rada: od spoljašnjeg elementa - shvaćenog kao skup okolnosti, datosti, objektivnih uslova pod kojima nastaje rad - shvatanje konteksta se promenilo, proširilo tako što je postao integralni deo umetničkog mišljenja i pri tom nije nužno vezan za određeni umetnički postupak, medij ili način izražavanja. Pošto je kontekst konstitutivni deo rada u savremenoj produkciji, onda se o savremenim umetničkim praksama može govoriti kao o kontekstualnim praksama. Tradicionalno shvatanje konteksta kao datog, nepromenljivog skupa okolnosti vezanih za nastanak umetničkog dela u savremenim umetničkim praksama dobilo je alternativu - fluidni kontekst. Kontekstualne prakse su savremene umetničke prakse u kojima je fluidni kontekst sastavni deo produkcije, prezentacije i percepcije umetničkog rada. Dominantne kontekstualne prakse u savremenoj umetničkoj produkciji su: rekontekstualizacija, participacija i biopolitička umetnost.

Ključne reči: savremena umetnost, srpska umetnost, kontekst, kontekstualne prakse, rekontekstualizacija, participacija, biopolitička umetnost

7.038.53/.6(497.11)"19/20"(043.3)

Maja S. Stanković

**Concept of Context and its Importance in Serbian Art in Late 20th and Early 21st
Century**

Ph.D. Thesis

Summary

Research subject is concept and importance of context in modern art using Serbian art in late 20th and early 21st century as a case study. Starting assumption is a change in meaning and function of context in relation to the traditional and formalistic definition of context as a supporting element of artwork. In this paper, context has been considered in terms of radical line of thought (in) the 20th century art, starting with avant-garde. The concept of this thesis is that context became a constituent part of artwork in late 20th and early 21st century: what used to be considered external element – a group of circumstances, facts, objective conditions in which an artwork is made – has changed, expanded in such a way that it has become an integral part of thinking in art, which is not necessarily connected with a certain art procedure, medium or manner of expression. Considering that context is a constituent part of artwork in modern production, contemporary art practices can be referred to as contextual practices. An alternative for traditional understanding of context as a group of circumstances related to creation of artwork has appeared in modern art practices – fluid context. Contextual practices are contemporary art practices in which fluid context is an integral part of production, presentation and perception of artwork. Dominant contextual practices in modern art production are: recontextualisation, participation and biopolitical art.

Keywords: contemporary art, Serbian art, context, contextual art practices, recontextualisation, participation, biopolitic art

7.038.53/.6(497.11)"19/20"(043.3)

Sadržaj

Uvodna razmatranja	1
I Pojam konteksta	17
1.1. Lingvistička tumačenja konteksta	18
1.2. Dekonstrukcija konteksta	21
1.3. Kontekst kao polje sila	24
1.4. Kontekst kao asambladž	29
1.5. Novo određenje konteksta: fluidni kontekst	33
II Predispozicije kontekstualnih praksi	38
2.0. Šta su predispozicije kontekstualnih praksi?	39
2.1. Uvođenje vremenske dimenzije u registar vizuelnog	42
2.1.1. Odsustvo vremenske dimenzije	43
2.1.2. Tehnička reprodukcija	45
2.1.3. Od dela ka procesu	50
2.1.4. Procesualna umetnost	52
2.1.5. Kejdž: umetničko delo=proces	55
2.1.6. Problematizovanje umetničkog dela kao predmeta u srpskoj neoavangardnoj umetnosti	57
2.1.7. Vremenska dimenzija i instalacija	59
2.1.8. Relaciona estetika	61
2.2. Uvođenje fragmenta u diskurs umetnosti	65
2.2.1. Alegorija kod Benjamina	65
2.2.2. Neorgansko delo	69
2.2.3. Rodčenko: slika-predmet	74
2.2.5. Alegorija (Ovens)	76
2.2.6. Uvođenje neumetničkog u kontekst umetnosti	78
2.2.7. Eksternalizacija	83

2.3. Decentralizovanje institucionalnog izlagačkog sistema	88
2.3.1. Ambivalentnosti u načinu funkcionisanja muzeja	88
2.3.2. Šta je neutralni kontekst?	93
2.3.3. <i>As modernism gets older, context becomes content</i>	95
2.3.4. Različiti vidovi decentriranja	102
2.3.5. Kritika institucija i njeno institucionalizovanje	107
2.3.6. Novi okvir: globalna nasuprot modernoj umetnosti	112
2.4. Disperzija medija	116
2.4.1. Institucionalni okvir funkcionisanja: fotografija	118
2.4.2. Film	124
2.4.3. Izlazak iz institucionalnog okvira	126
2.4.4. Video	128
2.4.5. Vokovizuel	132
2.4.6. Digitalni mediji	134
III Kontekstualne prakse i principi njihovog funkcionisanja	143
3.0. Emancipacija konteksta: promena tradicionalnog u fluidni kontekst	144
3.0.0. Principi kontekstualnih praksi	155
3.0.1. Aproprijacija	156
3.0.2. Deestetizacija	159
3.0.3. Od ponavljanja do postprodukcije	162
3.1. Rekontekstualizacija	165
3.1.0. Postupak vs. praksa	165
3.1.1. Rekontekstualizacija simbola	171
3.1.2. Rekontekstualizacija narativa	176
3.1.3. Rekontekstualizacija umetničkog rada	180

3.2.Participativne prakse	194
3.2.0. Participacija vs. interaktivnost	194
3.2.1. Teorijska određenja participacija: Burio, Bišop i Grojs	202
3.2.2. “Arhitektura ljudskih odnosa”	207
3.2.3. Participativne politizacije	211
3.3. Biopolitička umetnost	222
3.3.0. Aktivnost vs. reprezentacija	222
3.3.1. “Komad realnosti”	224
3.3.2. Umetnička dokumentacija	229
3.3.3. Život-kao-projekat	236
3.3.4. Narativ i baza podataka	246
Zaključak	258
Literatura	262
Biografija	268

Uvodna razmatranja

Šta je kontekst i kako se može definisati? Ono što je sasvim izvesno je da ima paradoksalna obeležja. Na primer, kada se kaže kontekst, to se uglavnom odnosi na nešto podrazumevajuće, samo po sebi razumljivo, nešto što ne zahteva dodatno objašnjenje. Takođe, u pitanju je termin koji se vrlo često koristi: moglo bi se slobodno reći da gotovo da nema teksta, naročito u novijoj produkciji, u kojem se ne pominje. S druge strane, pitanja koja se tiču njegove uloge, značaja za umetnički rad, pa čak i da li je uopšte reč o pojmu ili pomoćnom terminu - i dalje su otvorena. Učestalost njegove upotrebe, naročito kada se govori o savremenoj umetnosti, činila se dovoljno provokativnom za pokušaj nalaženja nekakvih konkretnijih određenja konteksta u relaciji sa savremenim umetničkim praksama što je i bilo polazište ovog istraživanja.

Jedno od najzanimljivijih pitanja vezanih za savremenu umetnost je to što nema jasnih granica između umetničkog i neumetničkog - ili one nisu više tako vidljive, jasne. Nestao je specifičan "umetnički" kvalitet - ili nije nužno vidljiv - tako da često nije moguće - - prepoznati umetnički rad, naročito ukoliko nije izložen u prepoznatljivom okviru (galeriji, muzeju, bijenalu...). Čak i onda moguće je susresti se sa nečim "neumetničkim" - ličnim predmetima, porodičnim fotografijama, odećom ili, već viđenim, kao što je prepoznatljiv logo, ambalaža, kadar iz filma, reklama, dokumentarni snimak ili sasvim "neumetničkim" kao što je leš ajkule u formalinu, tetovirane prostitutke ili sa pukim prisustvom umetnika kao umetničkim radom.

Takva situacija nije nova, šta više, može se pratiti unazad sve do početka 20. veka. Janis Kunelis je 1967. izložio dvanaest konja. Konji su čest motiv u umetnosti što je svakako imao u vidu i sam umetnik polazeći od njemu bliske italijanske tradicije. Međutim, prisustvo, a ne reprezentacija konja, mnogo je bliže nekoj situaciji iz neumetničkog nego umetničkog registra. Ili *Instrukcije za slike* Yoko Ono iz 1962. u kojima ona daje vrlo sažete, kratke instrukcije posmatraču kako da napravi sliku - ili je bar zamisli. Šta je u ovom slučaju umetnički rad: njeni saveti, ispisane instrukcije, performativ, slika ili samo ideja za sliku? Ili transformacija sopstvenog lica na jedan vrlo agresivan, bolan, vrlo "neumetnički" način u radu Orlan. Po čemu se ovakva hirurška intervencija razlikuje od bilo koje slične intervencije koje se svakodnevno izvode?

Da li je određeni predmet, radnja ili proces umetnički, zavisi od okolnosti, uslova, aktera, situacije..., jednom rečju, konteksta i to je početna pretpostavka ove teze. Ona se može primeniti na savremenu, ali i neke pojave s početka 20. veka kao što je izlaganje pisoara. Na početku 20. veka ovakav postupak je eksces, gest radikalno drugačijeg, avangardnog načina mišljenja, a na kraju 20. i početku 21. veka, to je dominantni vid umetničke produkcije. Ono što je Dišan problematizovao, kontekst između ostalog, na kraju 20. veka jedno je od glavnih osobenosti umetnosti: običan, svakodnevni predmet u umetničkom kontekstu, bilo da je to galerija, muzej ili ulica, priroda, društvena mreža - može da ima status umetničkog rada. Isti predmet van umetničkog konteksta gubi taj status. Umetničko "svojtvo" postalo je fluidno - kao i kontekst.

Sa pojavom poststrukturalističkih teorija u drugoj polovini prošlog veka u različitim oblastima javljaju se kontekstualistički pristupi kojima je zajedničko isticanje značaja konteksta i takav "trend" prisutan je do danas. Poststrukturalističke metode destabilizovale su dominantnu poziciju formalističkih i strukturalističkih metoda u prvoj polovini 20. veka kako u teoriji tako i u umetnosti. Ono što je zajedničko za formalističke i strukturalističke metodološke pristupe je shvatanje umetničkog dela kao autonomnog, estetskog iskustva kao bezinteresnog i tretiranje forme kao zasebne jedinice koja nije neutralna u prenošenju sadržaja, već u funkciji samog sistema (umetničkog dela).¹ Autonomnost i samodovoljnost sistema koji funkcioniše po određenim formalnim pravilima, bilo da je u pitanju jezik, kultura ili konkretno umetničko delo, odgovaraju modernističkoj koncepciji umetnosti kao skupa međusobno odvojenih i specifičnih disciplina i medija.

U odnosu na pomenute, suprotnu poziciju zauzima socijalna istorija umetnosti koja se takođe javila u prvoj polovini 20. veka.² Metodološki zaokret u socijalnoj istoriji umetnosti je analiza umetničkog dela u odnosu na društvene okolnosti u kojima nastaje: činjenice vezane za okruženje, umetnika, materijal, status umetničke proizvodnje,

¹ "Školski" primer strukturalističke analize je Pikasova *Glava bika* (1942): sic bicikla je u funkciji glave, a volan u funkciji rogova što zajedno i na ovaj način postavljeno u ovom konkretnom slučaju predstavlja glavu bika. Slično važi i za Mondrijanove apstraktne slike, "idealne" za strukturalnu analizu: strukture unutar kojih linije i površine čine koherentnu likovnu celinu formulisanu po određenim formalnim pravilima (osnovne boje, bela i crna, prave linije, bez dijagonala...).

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

prvenstveno u odnosu na ideološki okvir, pre svega, uspon industrijskog kapitalizma. Za razliku od autonomnog umetničkog dela kao zasebnog sistema, polazište je povezivanje umetničkog dela i društva što u velikoj meri daje na značaju kontekstu i predstavlja bazično određenje konteksta kao skupa političkih, ekonomskih, socijalnih i svih drugih okolnosti koje se mogu dovesti u vezu sa nastajanjem umetničkog dela. Ovakav pristup sasvim izvesno dovodi u pitanje autonomnost umetničkog dela, međutim, ne odbacuje je, što je kod nekih autora, kao što je npr. Arnold Hauzer, jedan od uticajnijih predstavnika socijalne istorije umetnosti u drugoj polovini 20. veka, vrlo eksplicitno dato (o čemu će biti reči u daljem tekstu). Unutrašnja granica ovog metodološkog pristupa u pogledu shvatanja konteksta je njegovo svođenje na spoljašnji element u odnosu na umetničko delo koji se može, ali ne nužno uzima u obzir prilikom njegove interpretacije. Predmet ove teze je drugačije shvatanje konteksta koje ne odbacuje ovo, već ga proširuje, menja. Promenjen način funkcionisanja konteksta najvidljiviji je u savremenoj umetničkoj produkciji. U osnovi ove promene je da kontekst nije samo skup spoljašnjih činilaca, već integralni deo mišljenja, produkcije i prezentacije umetničkog rada.

Kao skup spoljašnjih činilaca kontekst pruža informacije o umetničkom delu koje mogu upotpuniti njegovu interpretaciju, baciti novo svetlo o okolnostima u kojima je nastalo, ali koje, uglavnom, ne menjaju način njegovog funkcionisanja u određenom institucionalnom okviru. Na primer, podatak da je Pikaso slikao *Gospođice iz Avinjona* (1907) prema fotografiji na kojoj su žene iz nekog afričkog plemena i da je neposredno pre završetka slike video Matisov *Plavi akt* (1907), inspirisan afričkim maskama, može upotpuniti, ali nije neophodan za njenu interpretaciju. Međutim, ako se uzme, na primer, Dišanova *Fontana* izložena na Salonu nezavisnih 1913. godine, zatim replika izložena u Americi nakon Drugog svetskog rata, fotografija istog rada kao razglednice, kopija Elen Sturtevant iz kolekciji Pino u Veneciji ili zlatni pisoar Šeri Levin - značenje pisoara se menja u svakoj od ovih situacija zajedno sa načinom funkcionisanja (original, kopija, replika, fotografija). Razlika između ova dva pristupa je u tome što je u prvom slučaju kontekst vezan za okolnosti nastajanja, a u drugom umetnički rad je mišljen kontekstualno - i kada je reč o njegovoj produkciji, ali i prezentaciji.

Da bi se definisala promena do koje je došlo u određenju konteksta u savremenim umetničkim praksama bilo je neophodno uvođenje poststrukturalističkih metoda kojima

je zajedničko odbacivanje autonomije umetničkog dela kao, u manjoj ili većoj meri, zatvorenog sistema jer je glavna promena o kojoj će biti reči u ovoj tezi neodvojiva od funkcionisanja umetničkog rada kao otvorenog sistema. To je ujedno i razlog zašto metode iz istorije umetnosti nisu primenjene u jakom smislu. Bilo da je reč o formalističkim metodama (koje u prvi plan stavljaju formu), ikonografiji i ikonologiji (koje u prvi plan stavljaju sadržaj) ili strukturalnoj analizi (koja objedinjuje sadržaj i formu) u svim pomenutim metodama polazi se od pretpostavke da je umetničko delo *osobena* celina, “svet u malom”³. Zatim, ono što je zajedničko za ove metode je izdvajanje određenih “kategorija”⁴ kao što su stil, simbol, struktura i uračunavanje nekakvog unutrašnjeg principa ili unutrašnje logike koja se dovodi u vezu sa suštinom umetničkog dela i specifičnosti njegovog delovanja: za Rigla to je “umetničko htenje”⁵, za Hansa Ticea to je delovanje kao “izvorna svrha umetničkog dela”⁶, za Panofskog “imanentni smisao”⁷, za Kandinskog to je “unutrašnja nužnost”. S druge strane, socijalna istorija umetnosti je taj “izvor” i “suštinu” tražila van umetničkog dela što je bio glavni argument za kritiku ove metode kao determinističke. Istovremeno, treba imati u vidu da je insistiranje na unutrašnjoj logici umetničkog dela u velikoj meri bilo motivisano odvajanjem od estetike i estetske funkcije kao, s jedne strane, krajnje subjektivne, ili, s druge strane, metafizičke kategorije što je devetnaestovekovno nasleđe od kojeg je nauka o umetnosti kao nova disciplina na početku 20. veka želela da se distancira kako bi konstituisala sopstveno polje istraživanja.

Jedno od glavnih polazišta u ovoj tezi i pretpostavka za promenjeno shvatanje konteksta i kontekstualnih praksi je napuštanje stanovišta o izvoru, unutrašnjoj logici koja nužno vuče ka metafizičkom i transcendentalnom shvatanju umetnosti, a samim tim i originalu, autentičnosti, neponovljivosti, prvobitnom kontekstu što su sve recidivi

³ H. Sedlmayr, “Problemi interpretacije”, *Život umjetnosti*, br. 11-12, Zagreb 1970, 101-122.

⁴ “...kategorije su prethodne odluke; kao ‘anticipacije’ one upravljaju saznavnim radom.” H. Lutzeler, “O položaju nauke o umetnosti. Lorenz Dittmann: Stil/simbol/struktura”, *Gledišta*, br. 3-4, Beograd 1988, 8-38.

⁵ A. Riegl, “Historijska gramatika likovnih umjetnosti”, *Život umjetnosti*, br. 10, Zagreb 1969, 132-147.

⁶ H. Tice, “Pojam istorije umetnosti”, *Ideje*, br. 3-4, Beograd 1981, 77-107.

⁷ E. Panofsky, “Povijest umjetnosti kao humanističke discipline”, *Život umjetnosti*, br. 13, Zagreb 1971, 86-96.

19. veka i tradicije koja ne uračunava avangardno iskustvo, a koje je ključno za razumevanje savremene umetnosti i kontekstualnih praksi naročito.

Još jedan razlog, poslednji, ali nikako najmanje bitan, za primenu poststrukturalističkih metoda je to što većina standardnih metoda nauke o umetnosti - a to važi i za socijalnu istoriju umetnosti koja se, bar po pitanu konteksta, najviše izdvojila od ostalih - polazi od pretpostavke da umetnost ima sopstvena sredstva (medije, tehnike, postupke, materijale...) i polje istraživanja (umetničko) što u velikoj meri odudara od "stanja stvari na terenu" odnosno savremene produkcije i što je posebno vidljivo u medijskoj umetnosti (fotografija, video, film nisu umetnički mediji, već pre svega, mediji za masovnu komunikaciju) i kontekstualnim praksama kao što su rekontekstualizacija, participacija i biopolitička umetnost. Spavanje, igranje, druženje i brojni drugi neumetnički postupci o kojima će biti reči - primeri su umetničkih strategija. Iz svih pomenutih razloga odgovarajuće metode za realizaciju ove teze su: dekonstrukcija (Derida)⁸, diskurzivna analiza (Fuko)⁹ i rizomski pristup (Delez i Gatari)¹⁰.

Primenom dekonstrukcije kontekst je uzdignut na nivo pojma što je otvorilo mogućnost za različite interpretacije uloge i značaja konteksta i udaljavanje od binarne opozicije u odnosu na umetnički rad. Binarne matrice kao dominantni način mišljenja u Zapadnoj kulturi, za polazište imaju da je jedan pojam visoko vrednovan - u ovom slučaju to je umetničko delo, dok je drugi niži ili nedovoljno definisan, arbitraran kao što je slučaj sa pojmom kontekst. Međutim, izmeštanje pojma kontekst iz skrajnute pozicije u glavni predmet analize doprinelo je, ne samo otkrivanju drugačijeg modela funkcionisanja konteksta, tzv. fluidni kontekst, već je ponuđeno moguće objašnjenje nestalnosti, promenljivosti, propadljivosti umetničkog rada kao nezaobilaznih komponenti u savremenoj produkciji.

Dekonstrukcija je primenjena i u interpretaciji umetničkih radova tako što se značenje i interpretacija ne bazira na unapred datom značenju/smislu (pa je na čitaocu ili posmatraču da otkrije), već se konstituiše u kontekstu čime se dovode u pitanje

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

⁹ M. Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd 1998.

¹⁰ Ž. Delez i F. Gatari, "Rizom", J. Čekić i J. Blagojević, (prir.) *Moć/Mediji/&*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2011.

tradicionalni vrednosni kriterijumi odrednica kao što su unutra/unutrašnje, ono što ima veze sa transcendentnim ili suštinom i spoljašnje/eksternalizacija - manje bitno, slučajno, prateće. Iz toga sledi da ne postoje *esencije*, već samo promenljivi konteksti pojavljivanja što takođe kontekst stavlja u istu ravan sa umetničkim radom. Dekonstrukcijom konteksta umetnički rad se konstituiše kao otvoreni sistem, promenljiv i nepredvidiv jer je upravo kontekst uvek drugačiji tako da je svako pojavljivanje umetničkog rada jedinstven događaj jer, kao što Derida ističe “ne postoji ono izvantekstualno”¹¹.

U definisanju pojma kontekst dekonstruktivistička metoda je kombinovana sa diskurzivnom analizom. Kontekst je obrađivan na način koji odgovara Fukoovom shvatanju pojma, ne kao “istorija njegovog progresivnog istančavanja, njegove stalno rastuće racionalnosti, njegovog stepena apstraktnosti, nego istorija njegovih različitih polja konstitucije i važenja, istorija njegovih uzastopnih pravila upotrebe, mnogostrukih teorijskih sredina u kojima se odvijala i dovršila njegova razrada”¹²: u lingvistici, sociologiji, filozofiji i kod sledećih teoretičara - Žaka Deride, Žila Deleza i Feliksa Gatarija, Alana Badjua, Zigmunta Baumana - od kojih svako daje drugačije teorijsko određenje i model povezivanja heterogenih elemenata koji se mogu primeniti na pojmovno definisanje konteksta. To istovremeno odgovara načinu funkcionisanja samog pojma koji nije vezan za određenu oblast, disciplinu, već sasvim suprotno, prisutan je u najrazličitijim *referencijalnim poljima* o kojima Fuko govori u okviru *diskurzivnih praksi*.

Takođe, u drugom delu teze ocrtana je predistorija kontekstualnih praksi i promena, tačnije procesa koji su umetnički rad, način njegovog funkcionisanja i kontekst učinili fluidnim. To su: uvođenje vremenske dimenzije u registar vizuelnog, uvođenje fragmenta u diskurs umetnosti, decentralizacija institucionalnog izlagačkog sistema i disperzija medija. Oni su razmatrani ne hronološki, kontinuirano kao procesi koji formiraju jednu liniju kontinuiteta i obeležavaju određeni istorijski trenutak, već kao četiri paralelna niza “koji su postavljeni jedni pored drugih, jedni za drugima slede,

¹¹ “Konteksti datog teksta ne mogu se definitivno ograničiti (to označava čuvena rečenica “ne postoji ono izvantekstualno”) niti se - s tim u vezi - mogu iscrpiti njegova značenja. Ne postoji definitivan, finalni kontekst teksta, s čim u vezi interpretacija uvek ostaje nezavršena.” A. Bužinjska, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd 2009, 412.

¹² M. Fuko, *Arheologija znanja, n. d.*, 9.

prepliću se, ukrštaju, i ne mogu da se svedu na linearni obrazac”¹³ što odgovara načinu funkcionisanja diskurzivnih praksi kao *prekida, diskontinuiteta, prevoja, raspršenosti*.

I u interpretaciji pojedinačnih radova izdvojenih u trećem delu u okviru konkretnih kontekstualnih praksi - rekontekstualizacije, participacije i biopolitičke umetnosti - primenjena je diskurzivna analiza. Interpretacija umetničkog rada kao određenog diskurzivnog događaja jedinstvenog, ali izloženog “ponavljanju, preobražaju, reaktiviranju”¹⁴ odgovaraju principima kontekstualnih praksi, a to su aproprijacija, deestetizacija i ponavljanje. Umetnički rad kao rez u određenom diskurzivnom polju koji se posmatra u odnosu na druge “iskaze” koji mogu biti s njim povezani ukazuje upravo na promenjeni način funkcionisanja konteksta: ne samo kroz svođenje na poznato - društveni, ekonomski i ideološki okvir - već na razliku, *specifičnu egzistenciju*, jedinstveni sklop elemenata na šta upućuje fluidni kontekst.

Rizomski pristup¹⁵ metodološki je blizak prethodnim i nezaobilazan jer se, sa dominacijom postmodernih umetničkih praksi i njima bliskim poststrukturalističkim teorijama, savremena umetnost uopšte može posmatrati kao rizomska. Zašto je savremena umetnost rizomska? Koje se osobenosti rizomske “slike mišljenja” mogu dovesti u vezu sa savremenom umetnošću? Delez i Gatari navode nekoliko ključnih određenja rizomskog načina mišljenja koja, slično dekonstrukciji, ne funkcionišu na principu dualnog, već rizomskog povezivanja. To su: načelo povezivanja i heterogenosti, načelo mnoštva, načelo neoznačavajućeg prekida, načelo kartografije i preslikavanja. Svako od ovih načela može se detektovati u savremenim umetničkim praksama što otvara prostor da se savremena umetnost posmatra kao rizomska.

Prvo, *načelo povezivanja i heterogenosti*: “ma koja tačka nekog rizoma može se i mora, povezati sa ma kojom drugom tačkom. Sasvim je drugačije kod drveta ili korena koji utvrđuju jednu tačku, jedan poredak”¹⁶. Ako se primeni na umetnost, ovo načelo dovodi u pitanje postojanje strogih granica između različitih disciplina i medija, tzv. medijsku specifičnost kao glavno obeležje modernističke paradigme umetnosti i u

¹³ Isto, 13.

¹⁴ Isto, 33.

¹⁵ Delez i Gatari u uvodu knjige *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux* (Minuit, Paris 1980) uvode termin rizom. Ž. Delez i F. Gatari, “Rizom”, *n. d.*

¹⁶ Isto, 10.

velikoj meri se preklapa sa postmodernim umetničkim praksama u kojima su velike podele (npr. između likovne i primenjene, elitne i masovne umetnosti) nestale i zamenile ih brojne hibridne pojave zasnovane na odbacivanju nekog *in advance* postojećeg poretka, hijerarhije. Istovremeno, otvara mogućnost i pruža jedno sasvim novo polje istraživanja koje se tiče toga da se promene u okviru određenog sistema ne moraju nužno objašnjavati ili analizirati unutar tog istog sistema jer se mogu dovesti u vezu i sa promenama u nekom drugom sistemu. To bi praktično značilo da, promene u jeziku ne moraju nužno da se analiziraju iz pozicije lingviste, već da se uzrok promena može tražiti u drugom polju israživanja, na primer, politici, ekonomiji... Istovremeno, to bi značilo da procesi koji se odigravaju na jeziku nisu nužno vezani za nekakve dubinske strukture mišljenja, već da na njih utiče niz elemenata koji dolaze iz drugih sistema. Ono što se smatralo suštinskim obeležjem određenog sistema ili procesa ili načina funkcionisanja, zapravo se konstituše spolja, u odnosu na druge sisteme i promene koje se u njima odvijaju. Za savremeni umetnički rad to je upućivanje na kontekst i to ne samo umetnički (u smislu likovnog, vizuelnog), već i bilo koji drugi registar - socijalne odnose, politiku, ekonomiju, popularnu kulturu, genetski inženjering...

Proces eksternalizacije (konstituisanja spolja) karakterističan za heterogeno povezivanje prisutan je u *načelu mnoštva*: “Mnoštva se određuju spolja: pomoću apstraktne linije, nedoglednice ili linije napuštanja teritorije po kojoj menjaju prirodu priključujući se na druge linije”¹⁷. Načelo povezivanja ukida razliku između spolja i unutra, a sa načelom mnoštva destabilizuje se i razlika subjekt/objekt, označitelj/označeno. Ne postoji nekakav jedinstveni princip po kojem umetničko delo funkcioniše, nekakav sistem nadkodiranja koji svemu što ulazi u domen određenog umetničkog rada dodeljuje određeni smisao, princip jedinstva bilo da je to umetnik, određeno shvatanje umetnosti, ideologija, “istina” ili političko stanovište. “Mnoštvo nema ni subjekta ni objekta, već samo odrednice, veličine, dimenzije koje se ne mogu uvećati a da ono ne promeni prirodu.”¹⁸ Istovremeno, ideja o uticaju koja podrazumeva da nešto spolja utiče na određeni entitet, umetnički rad, na primer, kao vrsta jednosmerne komunikacije (od

¹⁷ Isto, 12.

¹⁸ Isto, 11.

spolja ka unutra) prevaziđena je. Nasuprot njoj uvodi se shvatanje po kojem se svaka vrsta promene, bez obzira na mesto u kojem je pozicionirana, prenosi na sve segmente određenog sklopa i modifikuje ga.

Načelo neoznačavajućeg prekida upućuje na to da se rizom na bilo kojoj tački, liniji može prekinuti, a da to istovremeno ne znači prestanak njegovog funkcionisanja. Na primeru umetničkog rada to bi značilo da se određeno značenje ne može jednostavno izbrisati iz umetničkog rada ili nestati ukoliko nestane umetnički rad. Samim tim što je destabilizovan dualni kod funkcionisanja, ne postoji ni nekakvo bazično određenje koje se može odstraniti i koje bi uslovalo prestanak funkcionisanja rizomskog entiteta. Značenja u umetničkom radu uvezuju se sa drugim značenjima i sa drugim umetničkim radovima. To se može dovesti u vezu i sa Deridinim tumačenjem konteksta i njegove iterabilnosti, snage prekida sa izvornim kontekstom i mogućnosti kalemljenja na druge kontekste.¹⁹

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

Ako se uzmu u obzir ova načela, rizom bi se mogao definisati kao metodološki pristup koji funkcioniše poput otvorenog sistema u kojem su tačke, fiksne pozicije zamenjene linijama kretanja, hijerarhijsko i centralističko uređenje zamenjeno

¹⁹ "...na osnovu svoje suštinske iterabilnosti, jedna pisana sintagma se uvek može izvući iz lanca u koji je stavljena ili data, a da time ne izgubi svaku mogućnost funkcionisanja". Videti: Ž. Derida, "Potpis, događaj kontekst", *n. d.*

sklopovima ili asamblažima, dualizmi mnoštvom, a organsko jedinstvo - umrežavanjima.

Ova nova slika mišljenja ima paralele sa mnogim reprezentacionim tehnologijama i modelima mišljenja vezanim za te tehnologije čemu ide u prilog i činjenica da se ova teorija javlja u poslednjoj deceniji 20. veka, u periodu kada nove tehnologije ulaze, u jakom smislu, u najrazličitije registre globalnog društva. Bilo bi pogrešno i suviše pojednostavljeno zaključiti da je filozofija uslovljena tehnološkim razvojem ili da tehnologija sledi filozofiju, ali bi se moglo reći da obe pripadaju istom istorijskom trenutku. Delezova i Gatarijeva pozicija ne može se posmatrati odvojeno od promene sa analognog na digitalno što je jedno od najznačajnijih obeležja savremenog sveta. Primena rizomskog načina mišljenja u umetnosti vezana je za digitalne prakse i digitalne tehnologije, generalno. U širem smislu, sistem umetnosti se može pozicionirati kao rizomski u kojem se svaki umetnički rad uvezuje ili ima potencijal da se uveže sa svakim drugim umetničkim radom. Istovremeno, umetnost se rizomski uvezuje sa drugim artificijelnim ili "prirodnim" sistemima. Ovaj princip povezivanja se može prepoznati i u načinu funkcionisanja umetničkog rada: ono nije zatvoreno u sebe, nepromenljivo, već otvoreno ka spolja: ka posmatraču, konkretnom prostoru u kojem se nalazi i s kojim stupa u odnos.

Istovremeno, odavno stečena autonomija više nije glavno određenje umetnosti, već okretanje ka drugim registrima društvenog delovanja. Tome je u velikoj meri doprinelo uspostavljanje eluzivnih granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog umetničkog delovanja, uvođenje fragmenata realnosti u diskurs umetnosti, uvođenje realnog vremena i medija masovne komunikacije u umetnički rad. U konkretnim umetničkim praksama to dobija vid kontekstualnih praksi u kojima se umetnički rad izjednačava sa kretanjem značenja u mreži (rekontekstualizacija), povezivanjem sa drugim oblicima društvenog delovanja (participativna umetnost) i nestajanjem razlika između prirodnog i artificijelnog (biopolitička umetnost).

Ovde neće biti reči o kontekstu i njegovom značaju iz ugla socijalne istorije umetnosti koja svakako predstavlja jedno od bazičnih određenja ovog termina. Kontekst je u ovom radu razmatran iz ugla radikalne linije mišljenja (u) umetnosti 20. veka koja započinje sa avangardom. Avangardna preispitivanja tradicionalnog shvatanja umetnosti i efekata tehničke reprodukcije predstavljaju paradigmatiku promenu u načinu

funkcionisanja umetnosti i tada se, po prvi put, ocrtavaju obrisi jednog drugačijeg određenja konteksta koje nije više vezano samo za uslove i društveno-političke prilike u kojima umetničko delo nastaje, već i za izlaganje i recepciju umetničkog dela. Ova linija se nastavlja sa neoavangardom koja avangardno iskustvo integriše u institucionalni sistem i proširuje uvođenjem niza novih umetničkih praksi u kojima dolazi do izražaja upravo to netradicionalno određenje konteksta kao integralnog dela rada u umetnosti. Postmoderna umetnost predstavlja nastavak neoavagardnih istraživanja i sažimanje avangardnog iskustva i novih tehnologija. Raskidanje sa modernističkim shvatanjem o autonomiji, izdvojenosti umetničkog dela daje novi zamah istraživanjima vezanim za uključivanje konteksta u polje vizuelnih umetnosti što konsekventno dovodi do toga da je na kraju 20. veka kontekst postao nezaobilazan u produkciji, recepciji i kritici umetnosti.

Teza ovog rada je da je kontekst na kraju 20. i početku 21. veka postao konstitutivni deo rada: od spoljašnjeg elementa - shvaćenog kao skup okolnosti, datosti, objektivnih uslova pod kojima nastaje rad - shvatanje konteksta se promenilo, proširilo tako što je kontekst postao integralni deo umetničkog mišljenja i pri tom nije nužno vezan za određeni umetnički postupak, medij ili način izražavanja. Pošto je kontekst konstitutivni deo rada, onda se o savremenim umetničkim praksama može govoriti kao o kontekstualnim praksama. Tradicionalno shvatnje konteksta kao datog, nepromenljivog skupa okolnosti vezanih za nastanak umetničkog dela u savremenim umetničkim praksama dobilo je alternativu - fluidni kontekst.

Ako je polazište promena u načinu funkcionisanja konteksta, postavlja se pitanje zašto je došlo do promene, koji su efekti promene i kako funkcioniše promenjeni kontekst? Zašto je kontekst posebno bitan za savremenu umetnost, bilo da pod savremenom umetnošću podrazumevamo umetnost od 1945. godine²⁰, šezdesetih godina 20. veka, osamdesetih ili aktuelnu umetničku produkciju²¹? Kako se ova promena u shvatanju konteksta odrazila na umetničke prakse? Da li je ona usloвила pojavu nekih novih umetničkih praksi? Da li se može dovesti u vezu sa promenama u

²⁰ A. Jones, "Writing Contemporary Art into History, a Paradox?", *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, 2006.

²¹ C. Medina, "Contemp(t)orary: Eleven Theses", *What is Contemporary Art?*, e-flux journal, Sternberg Press 2010, 18.

nekim drugim registrima - filozofiji, teoriji, tehnologiji? Kako se teorijski može obrazložiti prelaz od formalističkog u fluidni kontekst? Šta je fluidni kontekst? Kako je došlo do pojave kontekstualnih praksi? Šta su kontekstualne prakse? Zašto su ove prakse jedno od dominantnih obeležja savremene umetničke produkcije? Šta se to promenilo i na koji način je kontekst, iz jedne krajnje marginalizovane pozicije - u modernističkom tumačenju čak eksplicitno odbačen - na kraju veka postao jedan od ključnih elemenata u savremenoj umetničkoj praksi?

Teza se bavi pojmovnim određenjem konteksta i načinom funkcionisanja konteksta u savremenoj umetnosti na primeru srpske savremene umetnosti. U okviru pojedinih kontekstualnih praksi - rekontekstualizacije, participacije i biopolitičke umetnosti - analizirani su radovi, u najvećem broju slučajeva, nastali u poslednjoj deceniji 20. i prvoj deceniji 21. veka. Izuzetak predstavljaju nekoliko ključnih radova iz šezdesetih nastali na avangardnom iskustvu i konceptualni radovi iz sedamdesetih godina prošlog veka. U pitanju su najraniji primeri kontekstualnih praksi u srpskoj umetnosti koji istovremeno ukazuju na vezu ili povezivanje iskustva konceptualne umetnosti sa umetnošću devedesetih kao jedno od ključnih obeležja savremene umetnosti kao i srpske umetnosti na kraju 20. i početku 21. veka.²²

Analizirani su radovi sledećih umetnika (po redosledu pojavljivanja): Raša Todosijević, Dušan Otašević, Goran Đorđević, Vladimir Perić, Zoran Naskovski, Tanja Ostojić, Grupa 143, A3, Škart, Grupa Spomenik, Danilo Prnjat, Vahida Ramujkić, *Učitelj neznanica i njegovi komiteti*, Treći Beograd, Biro Beograd, Ivana Smiljanić, Vladan Radovanović, Leonid Šejka, Jovan Čekić, Neša Paripović, Marina Abramović, Dejan Grba, Zoran Todorović, Marina Marković i Era Milivojević. Primeri umetničkih radova koji se obrađuju unutar svake kontekstualne prakse su istovremeno neka vrsta modela koji se može primeniti i za analizu brojnih drugih radova koji, zbog obimnosti teksta i opasnosti od moguće prenatrpanosti i preopširnosti, nisu mogli da budu razmatrani tako da je nepominjanje nekih relevantnih radova, umetnika i umetnica uračunat i, u velikoj meri, neizbežan nedostatak ovog teksta.

²² O povezivanju konceptualne i savremene umetnosti na primeru srpske umetnosti videti: M. Stanković, "Relink", katalog autorske izložbe *Relink*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2005.

Pošto je reč o načinu funkcionisanja konteksta u savremenoj umetnosti, ali na određenom primeru, aktuelnoj umetničkoj produkciji u Srbiji, neophodno je bilo izlaženje i van lokalne sredine jer predmet istraživanja nije analiza lokalnih specifičnosti srpske umetnosti u odnosu na neko imaginarno Drugo - regionalnu, evropsku ili svetsku umetničku produkciju, već zašto i na koji način je kontekst značajan za savremenu umetničku produkciju i kako se to može detektovati u savremenoj produkciji bilo da je reč o srpskoj umetnosti, ili nekoj drugoj, te je stoga podela na nacionalnu i opštu umetnost kao neodgovarajuća, odbačena tako da su analizirani i radovi umetnika koji ne potpadaju pod kategoriju "srpska umetnost" kao što su Šeri Levin, Džef Vol, Sofi Kal, Yoko Ono i dr.

Ono što se svakako mora naglasiti na početku je da u prvom planu neće biti radovi koji se eksplicitno bave pitanjem konteksta, tzv. kontekstualna ili angažovana umetnost, već radovi koji, iako na prvi pogled nisu kontekstualno senzibilni, zapravo, u jakom smislu, uračunavaju kontekst jer, umetnik, pored brojnih odluka koje donosi - o izboru medija, formatu, trajanju, sadržaju - suočava se i sa još jednom ključnom odlukom, a to je kako će svoj rad kontekstualno pozicionirati.

U novijoj srpskoj istoriografiji kontekst je uključen kao referetni termin koji se problematizuje u sklopu određenih postupaka, ali je njegovo funkcionisanje u manjoj ili većoj meri podrazumevajuće i svedeno na osnovne socijalno-političke prilike. U sistematizaciji, interpretaciji i recepciji srpske savremene umetnosti izdvajaju se dva pristupa, dok najveći deo produkcije predstavljaju kombinacije ovih pristupa što je naročito karakteristično za period nakon 2000. Za oba pristupa karakteristično je shvatanje konteksta blisko sociologiji umetnosti hauzerovskog tipa u kojem je umetničko delo, pre svega, estetski predmet sa integritetom, ali se istovremeno uračunava i značaj okruženja, društvenog uređenja i opšte klime kao zatečeni, spoljašnji sticaj okolnosti u kojima se produkuje umetničko delo.

Prvi pristup vezan je za dominantni i, svakako, model koji se najduže zadržao u srpskoj istoriografiji, a to je dekadna periodizacija. Linearno shvatanje vremena u kojem se pojave smenjuju, klasifikuju u odnosu na hronološku podelu pruža preglednost i preciznost u sistematizaciji različitih pojava, čak i kada se sled pojava ne poklapa sa dekadnim što je ujedno glavni nedostatak ovog pristupa. Ipak, njegova prednost je

sistematičnost i detektovanje svih relevantnih pojava i pojedinaca što je pretpostavka za sva dalja istraživanja. Dominaciji dekadne periodizacije u velikoj meri je doprinela i institucionalizacija ovog pristupa od strane Muzeja savremene umetnosti u Beogradu koji uvodi praksu revalorizacije srpske moderne umetnosti od početka 20. veka po dekadama.²³ U tom ključu pitanje konteksta kao skupa, uglavnom, socijalno-političkih datosti ili okvira koji ima uticaja na umetničku produkciju, ali nije od presudnog značaja, zauzima bitno mesto. Ipak, fenomeni koji direktno ukazuju na vezu između npr. umetnosti i politike u velikoj meri tretiraju se kao izuzeci, kratkotrajne pojave (npr. socijalistički realizam), eksces u istorijskom i historiografskom ključu (Titov govor protiv apstraktne umetnosti²⁴) ili pozajmljene interpretativne aparature iz drugih oblasti (npr. književnosti), što je slučaj sa socijalističkim estetizmom.²⁵

Jedan od najproduktivnijih eksponenata dekadne klasifikacije je Ješa Denegri koji je tokom devedesetih godina objavio pet studija o srpskoj savremenoj umetnosti: *Pedesete: teme srpske umetnosti* (1993), *Šezdesete: teme srpske umetnosti* (1995), *Sedamdesete: teme srpske umetnosti* (1996), *Osamdesete: teme srpske umetnosti* (1997) i *Devedesete: teme srpske umetnosti* (1999).²⁶ Preovlađujući metodološki pristup u ovim studijama je formalistički: analiza likovnog, odnosno vizuelnog jezika i, pre svega, formalističkih inovacija na nivou postupka, tehnike ili medija kao i poetika pojedinih autora. Na ovakva ili slična shvatanja odnosa između umetničkog dela i konteksta, karakteristična za kritičarske pozicije koje za polazište imaju modernistička određenja, nadovezuju se pokušaji reafirmisanja modernističkog modela u radovima nekolicine kritičara koji uvode termine “moderna posle postmoderne” (T. Brejc), “neomoderno” (Barilli) ili “obnova modernog projekta” (F. Mena).²⁷

²³ *Treća decenija - konstruktivno slikarstvo* (1967), *Četvrta decenija - ekspresionizam boje i poetski realizam 1930-1940* (1971), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije - nove pojave i Slikarstvo šeste decenije u Srbiji* (1980), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980* (1983) i *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001* (2005).

²⁴ J. Broz Tito, *Govori i članci*, XVIII, Zagreb, 1966.

²⁵ Sveta Lukić, “Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava”, *Politika*, 28. 4. 1963.

²⁶ Ovaj pristup polazište je i u sledećim radovima: L. Merenik, *Beograd: Osamdesete*, Novi Sad 1995; J. Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Radio B92, Beograd 1998; I. Subotić (prir.), *Umetnost na kraju veka*, Clio, Beograd 1998; J. Despotović, *Nova slika. Simultani pogled na umetnost osamdesetih - paralelni pogled*, Clio, Beograd 2006.

²⁷ Isto, 11.

Drugi pristup u novijoj srpskoj historiografiji je problemski. Za razliku od prethodnog, ovaj pristup u prvi plan stavlja, ne dekadnu i hronološku sistematizaciju pojava i individualnih poetika, već izdvajanje pojedinih fenomena, njihovu kritičku analizu i problemsko pozicioniranje u odnosu na širi umetnički i društveni kontekst. Za ovaj pristup je karakteristično to da, u mnogo većoj meri od prethodnog, uračunava značaj konteksta, ne samo kao *background*, već kao niz nezaobilaznih komponenti u procesu umetničke produkcije. Istovremeno, ovaj pristup se može posmatrati kao kritika ili odmak od dekadnog sistema kao suviše zatvorenog, rigidnog i neodgovarajućeg u odnosu na haotična, nepredvidiva kretanja u polju umetnosti koja, najčešće, nije moguće uklopiti u hronološke klasifikacije.

Najraniji nagoveštaji problemskog pristupa mogu se detektovati u opsežnoj studiji o ruskoj avangardi Slobodana Mijuškovića: *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva* (1998). Problemski okvir definisan je u odnosu na pojavu i kasnije negaciju ili odbacivanje koncepta samodovoljnosti, odnosno autonomije umetničkog dela čiji se početni stadijum, afirmacija i završni stadijum mogu pratiti unutar evolucije umetničko-teorijskih ideja ruske avangarde. Ovaj problemski okvir u velikoj meri uključuje i određuje se u odnosu na društveno-političku situaciju, pre svega, period neposredno pre i nakon Oktobarske revolucije (1917). Međutim, kontekstualne reference ne iscrpljuju se ukazivanjem na ulogu revolucije i njen značaj za pojavu avangardnih praksi u Rusiji. Ono što je posebno indikativno je da autor pojave vezane za rusku avangardu dovodi u vezu i sa drugim fenomenima u čemu se prepoznaje kontekstualni potencijal. Na primer, povezivanje teorije i prakse kao neophodne premise za razumevanje ruske avangarde koja se suprotstavlja opšteprihvaćenom stanovištu po kojem je teorija u opoziciji sa praksom i obratno; zatim, pojave tzv. *Artist's Statement*, verbalnih ili tekstualnih iskaza/izjava umetnika “u kojima sami umetnici reflektuju iskustva sopstvene umetničke prakse ili prakse umetnosti uopšte”.²⁸ To istovremeno upućuje na važnost kontekstualnog okvira, ne samo kao skupa socijalno-političkih okolnosti, već prepletanje teorije, prakse, individualnog viđenja, saznanja o drugim umetnicima i postojećim, savremenim, ali i prošlim umetničkim iskustvima što ukazuje na kompleksnije razumevanje konteksta.

²⁸ S. Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Geopoetika, Beograd 1998, 9.

Nagoveštaji drugačijeg pristupa uobličavaju se u novi model u studiji *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968* Lidije Merenik.²⁹ Umetnost prvih decenija druge polovine 20. veka ona interpretira uvođenjem tzv. ideoloških modela pozivajući se na “posthauzerovsku reviziju i problematizovanje i redefinisanje ideologije/ideologija”³⁰ Timoti Klarka pomoću kojih eksplicitno ukazuje na značaj izvanumetničkog, preovlađujući sistem ideja i pojmova “kojim društvene klase, u međusobnom konfliktu, teže da izbore svoju sopstvenu verziju istorije”. Interpretaciju svakog modela započinje ocrtavanjem kontekstualnog okvira unutar kojeg definiše način njegovog funkcionisanja i vezu sa umetničkom produkcijom. Istovremeno, ona problemski pristup suprotstavlja dekadnom kao dominantnom u srpskoj historiografiji 20. veka kritikujući ga upravo iz pozicije nedovoljno osveteljenog ili potpuno zanemarenog značaja konteksta i interpretacije umetničkih pojava kao izolovanih, vezanih isključivo za registar umetnosti i jezik umetnosti. U interpretacijama umetnosti devedesetih dolazi do približavanja ova dva pristupa, a kontekst kao skup socijalno-političkih okolnosti - društvena previranja, ratovi, sankcije... - postaje njihov nezaobilazni deo.³¹

U recentnoj srpskoj kritici i stručno-naučnoj literaturi kontekst je postao uobičajeni, skoro obavezujući momenat što je u velikoj meri opšta tendencija koja ni po čemu nije lokalno specifična. Ono što je zajedničko za većinu pomenutih autora je tretiranje konteksta u svom bazičnom određenju kao skupa zatečenih, spoljašnjih okolnosti u odnosu na sam umetnički rad. Ovakvo određenje konteksta je, svakako, nezaobilazno pogotovu za umetnost poslednjih decenija. Međutim, pored ovog, kontekst je dobio još jedan nivo funkcionisanja: postao je fluidan i kao takav sastavni deo umetničkog rada. Upravo taj fluidni kontekst predmet je analize u ovoj tezi.

²⁹ L. Merenik, *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Fond Vujičić kolekcija, Beograd 2010. (drugo i dopunjeno izdanje; prvo izdanje: *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beopolis, Beograd 2001.)

³⁰ Isto, 11.

³¹ To se, pre svega, odnosi na: *Umetnost u Jugoslaviji 1992-1995*. sa tekstovima Lidije Merenik i Dejana Sretenovića (1996), *Opstanak umetnosti u vremenu krize* (2004) Ješe Denegrija, katalog izložbe *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001* (2005) sa tekstom Branislave Anđelković i Branka Dimitrijević, *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka* (2010) Miška Šuvakovića i *Ka radikalnoj kritici ideologije* (2009) Nikole Dedića. Iz ovoga se može zaključiti da se interesovanje za kontekst povećava sa udaljavanjem od dekadne periodizacije i uvođenjem problemskog pristupa, pre svega, sa studijom Lidije Merenik *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968* koja eksplicitno iznosi kritiku dekadne periodizacije upravo po pitanju konteksta.

I
Pojam konteksta

1.1. Lingvistička tumačenja konteksta

Pitanje konteksta je u društvenim naukama, strukturalističkim i formalističkim teorijama uglavnom ignorisano sve do sedamdesetih godina 20. veka. Kontekst se najčešće uzimao zdravo za gotovo, kao očiglednost. Često se upoređivao sa crnom kutijom zbog pretpostavke da okolnosti imaju jak uticaj na određeni fenomen, ali da je prirodu tog odnosa teško odrediti. Najraniji pokušaji izdvajanja i definisanja konteksta kao zasebnog pojma vezani su za lingvistiku. Interesovanje za kontekst javlja se pod uticajem filozofije jezika kroz proučavanje govornih činova.³² U teoriji govornih činova najmanja komunikaciona jedinica je govorni čin: izvođenje određenog akta kao što je izjava, pitanje, naređenje, zahvaljivanje ili čestitanje. Čin se može sastojati od jedne ili više rečenica, ali jedinica lingvističke komunikacije nije, kao što se može pretpostaviti, simbol, reč ili rečenica, već produkcija simbola, reči ili rečenice u određenom činu čime kontekst dobija, ne prateću i podrazumevajuću, već zasebnu funkciju u komunikaciji u najširem smislu.³³

Kontekst je u lingvistici imao dvojako značenje: okolnosti u kojima nastaje tekst i okolnosti u kojima se čita. Oba slučaja upućuju na ono što ide uz tekst, a ne šta je u samom tekstu. U *How do things with words* Ostin govori o kontekstu kao skupu "odgovarajućih okolnosti"³⁴ neophodnih za izvođenje i razumevanje performativa. Ovim je težište pomerenano sa samog teksta kao centralnog elementa performativa i glavnog polja interesovanja lingvisti i filozofa jezika na nešto što nije sam tekst, a konstitutivno je za njegovo značenje - a to su neophodni uslovi za izvođenje performativa: da bi se performativ uopšte izveo, okolnosti moraju biti odgovarajuće, a da bi bile odgovarajuće, mora se uspostaviti određena konvencija. Samim tim Ostin izjednačava kontekst sa konvencijom. Kao neophodne uslove za izvođenje performativa on navodi sledeće:

“(A. 1) Mora postojati prihvaćena konvencionalna procedura koja će omogućiti da izjavljivanje određenih reči bude praćeno određenim okolnostima koje će garantovati

³² Najznačajniji autori koji su se time bavili su Ostin i Serl.

³³ J. Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, 16.

³⁴ J. L. Austin, *How do things with words*, Oxford University Press, 1962, 6.

ispravnost performativa; (A. 2) osobe i okolnosti u datom slučaju moraju biti odgovarajuće za izvođenje određene procedure; (B. 1) svi učesnici u proceduri moraju je izvesti ispravno i (B. 2) u potpunosti. (C. 1) Procedure su prilagođene osobama koje imaju određene misli, emocije i intencije učesnika takođe moraju biti uključene i učesnici se moraju ponašati u skladu s njima.”³⁵

Konvencionalno shvatanje konteksta vrlo brzo je postalo predmet kritike, a povod je insistiranje na razlici između literarnog teksta i govornog čina po pitanju konteksta što je Ostinovo polazište: literarna dela nisu direktno povezana sa socijalnim kontekstom, a govorni čin jeste. Razlika je vrlo jednostavna: govornik i slušalac se nalaze u konkretnoj situaciji, licem u lice. Oni se međusobno razumeju zato što se nalaze u istoj situaciji koja određuje značenje njihovog govora. S druge strane, autor i čitalac se skoro nikad ne sreću: jedina stvar koja im je zajednička je sam tekst. Značenja koja su transparentna u govornom činu u određenoj situaciji gube na razumevanju kada nisu vezana za konkretne okolnosti. To je razlika između konvencionalnog i kontekstualnog značenja. Literarni jezik se razlikuje od običnog govora zato što je utemeljen u konvenciji koja je poznata i autoru i čitaocu. Konvencija nema dodirnih tačaka sa kontekstom kao ni odnos između autora i čitaoca.

U tekstu “Convention and the Context of Reading”³⁶ dovodi se u pitanje očiglednost ove razlike jer se polazi od pretpostavke da kontekst, samim tim što ga dele učesnici, ima isto značenje za sve njih što je pretpostavka koja se ne mora nužno prihvatiti. Kontekst nije samo konvencija, skup datosti koje unapred znamo, već istovremeno i proizvod našeg razumevanja konvencija i pretpostavki o tome kako ih razumeju drugi. Takođe, iako performativ sledi logiku konvencija, njegovo odvijanje se ne može u potpunosti anticipirati. Iz toga sledi da kontekst zapravo zavisi od niza činilaca čiji se upliv ne može sasvim kontrolisati što mu daje, ne fiksni, već promenljiv karakter.

Ako je kontekst skup konvencija, onda su konvencije bitne i za izvođenje performativa i za čitanje teksta kao neophodan uslov za regulisanje odnosa između učesnika performativa odnosno autora, teksta i čitaoca. S druge strane, ako kontekst

³⁵ Isto, 14-15.

³⁶ J. Schleusener, “Convention and the Context of Reading”, *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4 (Summer, 1980), 669-680.

pored konvencija uračunava i druge elemente, onda njegova uloga postaje mnogo značajnija, kompleksnija u govornom činu, ali i u tekstu. U oba slučaja razlika između konvencionalnog i kontekstualnog značenja se ne čini više samorazumljivom i tako očiglednom. To ukazuje da su razlike između performativa i literarnog teksta manje nego što se to na prvi pogled može zaključiti ili manje bitne u odnosu na kompleksnost konteksta. Cilj kritike konvencionalnog shvatanja konteksta nije u tome da pokaže da je kontekst nešto neobjašnjivo, već da kontekst nije jednostavan i očigledan i da zavređuje status pojma.

Polazeći od kritike konvencionalnog shvatanja konteksta, Teun A. Van Dijk, lingvista, u još većoj meri ističe značaj razumevanja datih okolnosti u odnosu na puki skup materijalnih činjenica ili konvencionalni okvir. On naglašava da kontekst nije objektivno stanje kojem se dodeljuje funkcija uzroka za interpretaciju određenog teksta, već intersubjektivna konstrukcija koja se produkuje kroz interakciju učesnika kao članova određene zajednice.

“Konteksti su subjektivni, participativni konstrukti.”³⁷

Suprotno formalističkom shvatanju konteksta kao skupa objektivnih okolnosti - socijalnih, političkih, kulturnih - Van Dijk smatra da su konteksti *konstrukti participanata* ili *subjektivne definicije* u komunikacionim situacijama. To ne znači da ova objektivna dimenzija ne postoji, već da je “objektivno” od mnogo manje važnosti za kontekst od njegove subjektivne interpretacije.

“Da je kontekst skup objektivnih socijalnih datosti, svi ljudi u istim socijalnim okolnostima bi pričali na isti način.”³⁸

On ističe da teorija koja se bavi pitanjem konteksta mora izbegavati socijalni pozitivizam, realizam i determinizam jer su konteksti konstrukcije učesnika. Ako je kontekst intersubjektivna konstrukcija, onda je svaki tekst jedinstven jer se sastoji od određenog broja relacija uprkos identičnim socijalnim datostima. Skup relacija kao

³⁷ T. A. Van Dijk, *Discourse and Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, 16.

³⁸ Isto, 16.

promenljivi konstrukt proizvodi uvek drugačiji kontekst. Kad god se govori o određenoj “situaciji”, “okolnostima”, “okruženju” koristi se pojam konteksta. Na taj način se te okolnosti, ne samo opisuju, već interpretiraju što ukazuju na njihovu promenljivost. Ovo je ujedno i tumačenje koje se u lingvistici najviše udaljava od konvencionalnog određenja konteksta. Uvođenjem subjektivnosti ističe se promenljivost, dinamičnost što je u poststrukturalističkim teorijama prihvaćeno kao jedno od glavnih obeležja konteksta.

1.2. Dekonstrukcija konteksta

Dekonstrukcija konteksta predstavlja raskid sa lingvističkim terminološkim određenjem konteksta i radikalizaciju po pitanju njegove kompleksnosti. Pitanjem “Postoji li strog i naučan pojam konteksta?”, Derida u tekstu “Potpis, događaj, kontekst”, po prvi put, problematizuje kontekst kao pojam, a ne prateći element diskursa, “skup datosti”, “odgovarajuće okolnosti” ili niz konvencija.

Polazište u Deridinoj kritici konvencionalnog shvatanja konteksta su tzv. granične situacije u funkcionisanju konteksta od kojih se Ostin ograđuje jer ne podležu pravilima konvencionalnog konteksta. Ostin izdvaja prisustvo kao jedan od neophodnih uslova za izvođenje performativa: prisustvo učesnika performativa, odnosno subjekata govora i primaoca. Izostajanje prisustva nadopunjuje se referiranjem na prvobitnu situaciju koja uključuje prisustvo ili potpis kao oznaku prisustva. Iz toga sledi da je performativ na izvestan način prazan ukoliko ga izgovara glumac ili ako se pojavljuje u pesmi ili solilokviju. Ostin ovakve primere označava kao parazitsko funkcionisanje jezika u odnosu na njegovu normalnu upotrebu i isključuje ih iz svoje analize jer odudaraju od funkcionisanja performativa u uobičajenim okolnostima. Derida, međutim, ističe, ne prisustvo, već odsustvo kao neophodni uslov za svaku vrstu komunikacije.

Na primeru pisma kao performativa za čije izvođenje nije neophodno prisustvo, Derida pervertira Ostinovu argumentaciju. Opšte prihvaćeno polazište u lingvistici je da se pisani znak nameće u odsustvu primaoca i da je odsustvo primaoca, zapravo, modifikacija njegovog prisustva. Tako se potpis tumači kao “oznaka prisustva” autora

jer referira na prvobitnu situaciju u kojoj je autor bio prisutan. Nasuprot tome, Derida ističe da je za funkcionisanje pisma neophodna apsolutna odsutnost primaoca: da bi određeno pisano saopštenje imalo funkciju pisma, ono mora biti čitljivo “uprkos apsolutnom iščeznuću svakog određenog primaoca uopšte. Ono treba da bude ponovljivo - iterabilno - u apsolutnom odsustvu primaoca ili empirijski utvrdivog skupa primalaca.” Odsustvo, ne samo da je prisutno u pismu, već je konstitutivno za njegovo funkcionisanje. “Pismo koje ne bi bilo strukturalno čitljivo - iterabilno - i nakon smrti primaoca, ne bi ni bilo pismo.”³⁹ Derida zatim navodi jedan granični primer u kojem je iterabilnost pisma dovedena u pitanje, a to je pismo koje je idiomatično u tolikoj meri da je čitljivo samo za dva subjekta. Da li je onda to zaista pismo jer neispunjava svoju osnovnu funkciju, a to je čitljivost? Ovo je primer granične situacije jer je funkcija pisma zbog isključivanja mogućnosti čitanja, i samim tim nemogućnosti iterabilnosti, dovedena u pitanje. Ovakvim tumačenjem jedno od ključnih određenja pisma, iterabilnost, dovedeno je u vezu sa odsutnošću primaoca.⁴⁰

Međutim, pored odsustva primaoca, Derida odsustvu daje još jedan nivo značenja tako što uvodi i odsustvo pošiljaoca kao uslov za funkcionisanje pisma. Da bi jedan spis bio spis, potrebno je da on nastavi da “dela’ i da bude čitljiv, čak i ako ono što se naziva autor spisa više ne odgovara onome što je napisano, onome što izgleda da je potpisao, pa bilo da je privremeno odsutan, bilo da je mrtav, ili uopšte uzevši, da mu ne ide u prilog intencija tog spisa ili apsolutno aktualna i prisutna briga o punoći njegovog značenja, čak i onog koje se, izgleda, upisuje 'u njegovo ime’”⁴¹. Ono što je posebno bitno je da ove odlike pisma, kako Derida ističe, ne važe samo za pismo, već se mogu primeniti na svaku vrstu iskustva.

Iščeznućem primaoca i odašiljača menja se funkcija konteksta. Konvencionalnost kao unapred definisan skup pravila u odnosu na koja funkcioniše performativ ili tekst ili diskurs, zamenjena je otvorenim, nezasićenim kontekstom. Istovremeno, diskvalifikovana su određenja konteksta kao konvencionalnog, ograničavajućeg.

³⁹ Isto, 15.

⁴⁰ “Svako pismo, dakle, da bi bilo ono što jeste, mora biti sposobno da funkcioniše u radikalnom odsustvu svakog primaoca koji se uopšte može empirijski utvrditi. A ovo odsustvo nije neka kontinuirana modifikacija prisustva, nego je prekid prisustva, “smrt” ili mogućnost “smrti” primaoca upisana u strukturu oznake.” Isto, 16.

⁴¹ Isto, 16.

Kontekst postaje promenljiv, iterabilan. Uz to Derida ističe još jedno obeležje konteksta, a to je mogućnost uvezivanja sa drugim kontekstima. Derida to označava kao “snagu prekida sa svojim kontekstom, tj. sa skupom prisustva koja čine momenat njegovog upisivanja”.⁴² “Snaga prekida” ukazuje na oslobađanje od prvobitnog, “pravog” ili originalnog (odašiljača, primaoca, konteksta) i mogućnost kalemljenja na druge kontekste:

"Nijedan kontekst se ne može zatvoriti u sebe."⁴³

Datosti vezane za prvobitni kontekst kao što su socijalne, ekonomske, političke okolnosti postaju tek jedno od mogućih kontekstualnih određenja, “uvek otvorena mogućnost njegovog istrzanja i njegovog kalemljenja” u druge kontekstualne lance. Sva tri obeležja konteksta - iterabilnost, nezavisnost od prvobitnog konteksta i mogućnost uvezivanja u nove kontekste - Derida izdvaja, ne samo kao obeležja pisanog znaka, već i govora i svake vrste iskustva što ocrta novo pojmovno određenje konteksta.

“Insistirao bih na toj mogućnosti: na mogućnosti istrzanja i kalemljenja citata, mogućnosti koja pripada strukturi svake oznake, govorne ili pisane, i koja konstituiše svaku oznaku u pisanju, pre i izvan svakog horizonta semio-lingvističke komunikacije; u pisanju, što znači u mogućnosti da funkcioniše, na izvesnoj tački, odvojeno od svog “prvobitnog” značenja i od svoje pripadnosti nekom kontekstu koji se može zasititi i koji obavezuje. Svaki znak, jezički ili nejezički, govorni ili pisani, unutar male ili velike jedinice, može da se *citira*, da se stavi među navodnike; time on može da prekine sa svakim datim kontekstom, beskonačno proizvodeći nove kontekste na način apsolutno nezasitljiv. To ne pretpostavlja da oznaka važi izvan konteksta, nego obratno, da postoje samo konteksti bez ikakvog središta za apsolutno usidrenje. Mogućnost citiranja, podvostručenja ili dvostrukosti, iterabilnost oznake nisu slučajnosti ili anomalije, nego su ono (normalno/anormalno) bez čega oznaka ne bi mogla imati funkciju koju zovemo “normalnom”.⁴⁴

Od lingvističkog do dekonstruktivističkog čitanja kontekst se postepeno oslobađa fiksnih određenja: skup datosti kao što su političke, ekonomske i društvene okolnosti postaju varijabilne, subjektivne interpretacije čime se dovodi u pitanje njihov

⁴² Isto, 16.

⁴³ Isto, 17-18.

⁴⁴ Isto, 22.

objektivni, odnosno, nepromenljivi karakter. Sa Deridinim čitanjem, pojam konteksta se oslobađa i primaoca i pošiljaoca - to su dve poslednje nepromenljive instance iz lingvističkog tumačenja. Sa Burdjeovim pojmom "polja sila" kontekst dobija relacioni karakter oslobađajući se i poslednjih recidiva supstancijalizma nasleđenih iz veza sa performativom, pismom i potpisom.

1.3. Kontekst kao polje sila

U studiji *Pravila umetnosti*, objavljenoj 1992. godine, o genezi i strukturi polja književnosti u 19. veku, Pjer Burdije razrađuje pojam intelektualnog polja koji je uveo u jednom od svojih ranijih tekstova.⁴⁵ Svoju početnu tezu o autonomiji intelektualnog polja Burdije modifikuje i proširuje konceptom polja koje konstituišu kulturni, ekonomski, politički i simbolički kapital kao glavni izvori društvene moći. Iz toga sledi da je intelektualno polje samo deo polja moći kojem je istovremeno i podređeno. Ovakvo shvatanje polja destabilizuje dominirajući efekat esencijalističkih ili idealističkih teorija umetnosti koje u prvi plan stavljaju umetnika kao stvaraoča, individuu, subjekt, s jedne strane, i determinističkih, mehanicističkih i marksističkih analiza koja za polazište imaju umetničko delo kao proizvod društvenih odnosa. Međutim, teorija polja uvodi dinamičan koncept koji se može primeniti i na funkcionisanje konteksta: odsustvo fiksnih polazišta (subjektivističkih, objektivističkih...), statičnih kategorija koje daju prioritet jednoj sili (ekonomskoj, političkoj...) ili određenju (stvaralac, umetničko delo). Kako Burdije tumači formiranje intelektualnog polja?

U 19. veku pisci i umetnici podređeni su novim vidovima dominacije koja se, pre svega, ogleda u figuri buržuja, pojavi "industrijalaca i trgovaca ogromnog bogatstva, pospešena industrijskom ekspanzijom Drugog carstva, skorojevića bez obrazovanja spremnih da čitavom društvu nametnu moć novca i njihovo viđenje sveta, iskonski netrpeljivo prema stvarima intelekta."⁴⁶ Ovo je posledica uvezivanja ekonomske i

⁴⁵ P. Burdije, "Intelektualno polje i stvaralačka zamisao", *Kultura*, br. 10, 1970. (objavljen 1969. u Francuskoj).

⁴⁶ P. Burdije, *Pravila umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 2003, 76.

političke moći, vladavine novca u svim registrima društvenog delovanja pa samim tim i u registru umetnosti koja sve više dobija dimeziju profitabilnosti u skladu sa funkcionisanjem kapitala.⁴⁷ Burdije to naziva *strukturnom podređenošću*: s jedne strane tu je tržište koje nameće pravila funkcionisanja, opstajanja u određenom polju i, s druge strane, princip “srodnih veza” utemeljen na političkim, ekonomskim ili rodbinskim relacijama između pojedinca i pozicija moći (države). Direktna veza između pisaca, umetnika i pozicija moći odvija se preko tzv. neformalnih institucija, a to su saloni koji doprinose strukturiranju književnog polja.

Međutim, preko Bodlera, Flobera, Zole i Manea i pojave boemije, koja zastupa način intelektualnog preživljavanja nezavisno od struktura moći, u drugoj polovini 19. veka postepeno se afirmiše shvatanje o mogućnosti ili moći umetnosti da postoji nezavisno od zvaničnog priznanja koja dolaze sa pozicija moći. Ono što Burdije naročito ističe u formulisanju ovakvog gledišta je plasiranje ideje autonomije, ne kao utopije ili prolazne, ishitrene želje za nametanjem individualnog stava, već kao “potrebe za postojanjem društvenog sveta čiji je osnovni zakon, nomos, nezavisnost od ekonomskih i političkih sila”⁴⁸. Zanimljivo je da u ovom procesu autonomizacije književnog polja posebno mesto zauzimaju Bodlerove likovne kritike Salona koje su zaslužne za uvođenje radikalno novog određenja uloge kritike afirmisanjem stava da “svaki stvaralac ima pravo da zavede svoj sopstveni nomos u delu koje u sebi nosi načelo (kome ništa ne prethodi) sopstvene percepcije”⁴⁹.

Kritičar više nije nužno sudija koji umetničko delo procenjuju, pre svega, iz ugla njegove tehničke savršenosti parafraziranjem uglavnom istorijskog sadržaja platna i isticanjem njegovih moralizatorskih načela što za posledicu ima svođenje umetničkog dela na poznato, usklađivanje sa već postojećim i ozvaničenim kanonima predstavljanja. Ova simbolička revolucija dovela je do instaliranja “izvnutog ekonomskog sveta”,

⁴⁷ “U nedostatku istinskih osobenih instanci priznavanja (univerzitet, na primer, sa izuzetkom Kolež de Fransa, nema nikakvu ulogu u okviru polja), političke instance i članovi carske porodice vrše direktan uticaj na književno i umetničko polje, ne samo sankcijama koje pogađaju novinske i druge publikacije, već takođe i putem materijalnih i simboličkih dobiti koje mogu dodeljivati: renti, mogućnosti izvođenja na pozorišnoj sceni, u koncertnim dvoranama ili izlaganja u Salonu (čiju je kontrolu Napoleon III pokušao da oduzme Akademiji), plaćenih funkcija ili mesta, počasnih odlikovanja, akademije, institucija, itd.” Isto, 78.

⁴⁸ Isto, 93.

⁴⁹ Isto, 103.

vrednosti i ideale koji su bili u potpunoj suprotnosti sa buržujkim idealima: udaljavanje od tržišta, oslobađanje od buržujke potražnje, odbijanje da se prizna “bilo kakvog gospodara osim (njihove) umetnosti”, čak izjednačavanje uspeha sa “intelektualnom inferiornošću”, afirmisanje mita o “ukletom umetniku” u “ovom svetu žrtvovanog, ali na onom priznatog... U ovom obrnutom naglavačke ekonomskom svetu “umetnik može trijumfovati na simboličkom polju samo ako izgubi na ekonomskom (barem na kratke staze) i obrnuto (barem na duge staze).”⁵⁰ Raskid sa ekonomskim poretkom uslovio je uvođenje “dvojne strukture” književnog polja, opoziciju između “čistog stvaralaštva, namenjenog uskom tržištu stvaralaca i masovnog stvaralaštva okrenutog zadovoljavanju očekivanja široke publike”.⁵¹ Ova dualna struktura je na duže vreme postala obeležje, ne samo književnog polja, već kulturnog polja uopšte.

Uspostavljanje autonomije intelektualnog polja uslovilo je i pojavu figure intelektualca koji funkcioniše unutar autonomnog “simboličkog prostora” koji se konstituiše nasuprot ekonomskoj, političkoj i verskoj vlasti, “kao svet za sebe koji podleže sopstvenim zakonitostima”.⁵² U ime autonomije polja iz kojeg dolazi, on se uključuje u druga polja, kao što je, na primer, političko polje. Njemu nije više potrebna instanca iz nekog drugog polja u čije ime on stvara, bilo da je to država, društvo, crkva, “istina” jer on svoju poziciju govora formira unutar intelektualnog polja, zastupa interese tog polja i iz te pozicije može da deluje i u drugim poljima. Međutim, najznačajnija promena uslovljena uspostavljanjem autonomije intelektualnog polja je destabilizacija univerzalnog autoriteta u umetničkom polju oličenog u Akademiji, uspostavljanje pluraliteta gledišta koje za krajnji ishod ima mogućnost da svaki umetnik kreira sopstveni svet i sopstveni pogled na svet.⁵³

U polju umetnosti to je značilo niz promena koje u osnovi imaju odbacivanje društvene funkcije umetnosti: odbacivanje hijerarhije žanrova i svake didaktičke,

⁵⁰ Isto, 121-123.

⁵¹ Isto, 177.

⁵² Isto, 76.

⁵³ “Dovođenje Akademije u pitanje ponovo pokreće naizgled završenu istoriju nekog umetničkog stvaralaštva zatvorenog unutar ograničenog sveta unapred određenih mogućnosti i otvara se prema istraživanju neograničenog sveta mogućnosti. Mane narušava društvena utemeljenja određenog i apsolutnog gledišta umetničkog apsolutizma (kao što narušava ideju o privilegovanim osvetljenim mestima, budući da se svetlo otada susreće posvuda na spoljašnjosti predmeta), on uspostavlja pluralitet gledišta, koji je upisan u samo postojanje polja”. Isto, 193.

moralne ili političke funkcije umetnosti, ne samo obaveze da služe nečemu, već takođe da nešto kažu. Burdije ovo dovodi u vezu sa nastojanjem umetnika da se oslobode nadmoći pisaca. To, zapravo, znači da se dominantno shvatanje umetnosti formira, ne u zavisnosti od hijerarhizovanog, centralizovanog aparata koji ima univerzalističke pretenzije, već u odnosu na promene odnosa sila u okviru polja. Poljem uvek dominira shvatanje koje nameće određena sila koja svoj interes predstavlja kao istinu i nastoji da je održi da bi sačuvala svoje pozicije suprotstavljajući se silama koje je dovode u pitanje. Polje funkcionise kao odnos moći, kapitala (ekonomskog, simboličkog), strategija i interesa i to su glavne osobenosti bilo kog polja.

Umetničko polje je mesto sveopšte borbe za poziciju moći, uspostavljanje autoriteta u određenoj oblasti koja povlači za sobom i definiciju umetnika odnosno kome je dopušteno da se nazove umetnikom ili da kaže ko jeste umetnik. Ovo je od ključnog značaja jer određuje ko uopšte može da uđe u intelektualno polje (umetničko, književno i sl.). Istovremeno, onaj ko odlučuje o tome, kontroliše granice polja i hijerarhiju u njemu. “Određiti granice, odbraniti ih, kontrolisati ulaske znači braniti uspostavljeni poredak u polju.”⁵⁴ S druge strane, “posvećivanje proizvoda” ili proizvođenje *vrednosti umetničkog dela* takođe je u nadležnosti polja, odnosno dominantnih sila unutar polja, a ne umetnika koji proizvodi delo ili pojedine instance.

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

⁵⁴ Isto, 318.

Istovremeno, ulazak u određeno polje, definisanje njegovih granica, proglašavanje umetnikom ili vrednosti umetničkog dela nisu rezultat određenog dogovora, usvajanja određenih (ne)objektivnih kriterijuma ili konsenzusa, “već su proizvod i ulog stalnog sukoba. Drugim rečima, stvaralački princip tog ‘sistema’ i princip koji ga ujedinjuje je sama borba.”⁵⁵ To je i razlog zašto isto delo nema i uvek istu poziciju, već se ona konstatno menja u odnosu na odnos sila u samom polju. To istovremeno otvara mogućnost da se sa samim umetničkim delom radi kao sa materijalom, odnosno da se njegovo značenje i način funkcionisanja menjaju, oblikuju, ponavljaju unutar transformisanog polja što je, uostalom, i jedan od veoma prisutnih postupaka u savremenim umetničkim praksama. Za umetnika to znači da, kao što ne može da kontroliše vrednost svog rada i njegovo pozicioniranje unutar polja, na isti način ne kontroliše ni značenje svog rada. Može se pretpostaviti da, na primer, jedan dobro pozicionirani umetnik u vreme vladavine Tita koji je radio jednu od njegovih čuvenih bista nije mogao pretpostaviti da će ona (ili njena replika) u određenom trenutku postati deo instalacije koja parodira "život i delo" pomenutog državnika i značaj tog dela i umetnika iz nekog prethodnog “odnosa sila”.

Promene koje se dešavaju u polju između ovih suprotstavljenih struja uslovljavaju promenu unutar čitavog polja jer, ma koliko bila marginalna, svaka promena proizvodi drugačiju konstelaciju sila u okviru polja. Promena, po nepisanom pravilu, najčešće dolazi od strane novih u polju ili onih koji raspolažu najmanjim simboličkim kapitalom i stoga teže da takav odnos snaga promene. Najmlađi u polju ne znači nužno da su biološki najmlađi, već da su poslednji ušli u polje ili je njihova pozicija bila marginalizovana. Oni koji su najbolje pozicionirani unutar polja teže da tu poziciju i zadrže te je stoga njihova glavna aktivnost okrenuta ka kontrolisanju granica polja odnosno kontrolisanju “novina” koje destabilizuju njihovu poziciju. Takođe, novina u polju najčešće nastupa kao razlika u odnosu na postojeću prioritetnu poziciju koju dovodi u pitanje. Istovremeno, ulazak u polje pretpostavlja poznavanje i usvajanje pravila igre, “prostor mogućeg koji je jedna vrsta specifičnog koda”⁵⁶ jer svaki novi učesnik mora da računa na ustanovljeni poredak i prostor mogućeg delovanja. To

⁵⁵ Isto, 328.

⁵⁶ Isto, 383.

doprinosi, s jedne strane, autonomiji polja a, s druge, uspostavljanju kontinuiteta unutar polja i shvatanju da samo polje funkcioniše po nekim imanentnim zakonima nezavisno od pojedinaca ili grupacija koje deluju unutar polja.

Uvođenjem pojma polja sila, Burdije je formulisao specifično pojmovno određenje konteksta: kontekst kao polje sila, skup odnosa koji definišu funkcionisanje umetničkog rada. Značenjski okvir umetničkog rada nije jednom za svagda dat, već se formira u odnosu na ishod borbe tih sila i kontroliše ga dominantna sila unutar polja. Pored promenljivosti, iterabilnosti (ponovljivosti) i otvorenosti koje su proizašle iz dekonstrukcije sa Burdijevom poljem sila kontekst dobija relacioni karakter kao skup odnosa, a ne elemenata kao poslednjih ostataka supstancijalističkog određenja konteksta. Takođe, uvođenjem pojma polja sila relativizovana je dominantnost dualističke matrice u pojmovnom određenju konteksta prisutna u postojećim pristupima: formalističkom (umetničko delo vs. kontekst), lingvističkom (tekst vs. kontekst, subjektivno vs. objektivno) i dekonstruktivističkom (prisustvo vs. odsustvo, primalac vs. pošiljalac). To je ujedno i korak ka novom pojmovnom određenju konteksta zasnovanog na potpunom odbacivanju dualnosti, a koje se može dovesti u vezu sa Delezovim pojmom asamblaž i rizomskim modelom mišljenja.

1.4. Kontekst kao asamblaž

Odbacivanje dualne matrice u pojmovnom određenju konteksta započeto je sa dekonstruktivističkim pristupom: Derida je uvođenjem iterabilnog konteksta ukazao na neodvojivost performativa od konteksta: kritikujući konvencionalno shvatanje kao skup unapred definisanih pravila funkcionisanja konteksta ili "odgovarajućih okolnosti", on redefiniše kontekst kao sastavni deo performativa koji, samim tim što je promenljiv, ponovljiv i otvoren menja funkcionisanje samog performativa. Kontekst ima aktivnu, a ne prateću ulogu u funkcionisanju performativa. Ipak, redefinisavanje pojma konteksta odvija se kroz suprotstavljanja karakteristična za binarne pristupe: prisustvo/odsustvo, primalac/pošiljalac. Uvođenjem pojma polja sila destabilizovan je binarni pristup, ali je radikalni raskid sa ovim pristupom vezan za pojam rizom i asamblaž kao rizomski model povezivanja. Ako se uporedi shvatanje konteksta kao polja sila i asamblaža,

razlika je u kvantitetu i opsegu: asamblaž predstavlja multipliciranje polja; ono što je polje sila za Burdijea, za Deleza je fragment asamblaža. Multipliciranje polja sila ukazuje na usložnjavanje funkcionisanja konteksta, kompleksnost njegovog pojmovnog određenja što se može dovesti u vezu sa rizomskim modelom mišljenja i savremenim umetničkim praksama.

Rizom kao sistem ili antisistem, bez centra, centralističkog uređenja ili hijerarhije predstavlja uvođenje pluralističkog modela mišljenja koje odustaje od ideje celine, reprezentacije, strukture sačinjenje od niza tačaka koje su međusobno povezane i unutar strukture funkcionišu u binarnom kodu. Rizom je paradigmatični primer invencije novog koncepta i metodološki se može razumeti kao nova "slika mišljenja". Klasični koncept mišljenja u najširem smislu formulisan je kao podražavanje sveta, reprezentacija sveta pri čemu se insistira na razlici između sveta (realnosti) i predstave (reprezentacije) i na shvatanju sveta kao uređene, organske celine. To pretpostavlja postojanje određene ideje, "slike sveta", odnosno istine koja objašnjava svet, nadopuna je prirodi i, u izvesnom smislu, radi na njenom usavršavanju. Osnovni princip funkcionisanja "slike sveta" je binarna logika: stvarnost/reprezentacija, istina/neistina, priroda/umetnost, subjekat/objekat, umetničko delo/autor, forma/sadržaj, površina/dubina, suština/pojavnost, označitelj/označeno, svesno/nesvesno, govor/pisanje, realnost/ideologija.

Veliko ubrzanje u svim registrima na kraju 20. veka - od tehnoloških promena i ubrzanja u svim segmentima svakodnevnog, privatnog do globalnih promena na svim nivoima društvenog delovanja - uslovalo je da su sve fiksne pozicije unutar određenog sistema postale promenljive. "Brzina pretvara tačku u liniju."⁵⁷ Struktura podrazumeva određene tačke kontrole, njihovo međusobno uvezivanje (kompleksan model u osnovi binaran), hijerarhijsko povezivanje i centar. Rizom je kritika binarnog, odustajanje od binarnog modela.

Asamblaž je forma/model/koncept rizomskog načina mišljenja. Asamblaž je skup ili sklop, kako se vrlo često i prevodi, heterogenih elemenata. Uvođenjem koncepta asamblaža došlo je do promene od dualističkog ka pluralističkom mišljenju: u sklopu heterogenih elemenata naročito je bitno na koji način su ti elementi povezani. Ono što je

⁵⁷ Ž. Delez i F. Gatari, "Rizom", J. Čekić i J. Blagojević, (prir.) *Moć/Mediji/&*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2011, 26.

u dualističkoj, hijerarhizovanoj i centralističkoj strukturi organizam ili organsko povezivanje delova u celinu, u rizomskom mišljenju je asamblaž. Ključna razlika između organskog načina povezivanja i asamblaža je način povezivanja delova u celinu: organizam konstituišu *unutrašnje veze*⁵⁸, a asamblaž *spoljašnje veze*⁵⁹. Za unutrašnje veze je karakteristično da su delovi jedne celine podređeni ostalim delovima i celini. To znači da deo izdvojen iz celine gubi svoj integritet jer je njegova funkcija definisana u odnosu na funkcionisanje celine. Istovremeno, oni delovi koji mogu funkcionisati nezavisno od celine nisu organski povezani sa njom. Nasuprot tome, u spoljašnjim vezama delovi, pored toga što grade određeni sklop, mogu funkcionisati posebno tako što se priključuju drugim asamblažima i grade nove veze. Delovi su autonomni jer izdvajanjem iz celine zadržavaju svoj identitet, a asamblaž se ne može svesti na svoje sastavne delove jer je naglasak na vezama i relacijama, a ne samim delovima. Takođe, asamblaž nije totalitet/celost/celovitost, tako da se delovi mogu odvojiti bez prekidanja veza. Veze unutar asamblaža nisu logički nužne, već uslovno obavezujuće: na primeru pčele i cvete one su rezultat zajedničke istorijske evolucije.⁶⁰ To je ujedno i jedna od ključnih razlika u odnosu na organske teorije kod kojih su veze između delova nužne. Umetnički rad na kraju 20. i početku 21. veka je rizomski mišljen, a kontekst funkcioniše poput asamblaža. Razlikovanje između organskog i neorganskog uveo je i Birger koji je u svojoj teoriji avangarde centralno mesto dao upravo pojmu neorganskog umetničkog dela. Kolaž na kojem analizira neorgansko umetničko delo funkcioniše identično delezovskom asamblažu.⁶¹

Alternativni model suprotan organskom uvezivanju javio se u avangardnoj umetnosti i može se govoriti o jednoj liniji razvoja koja povezuje avangardne umetničke prakse s početka veka 20. veka i teoriju asamblaža na kraju 20. veka. Kritika

⁵⁸ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London 2006.

⁵⁹ Isto.

⁶⁰ Najpoznatiji primeri insekt i cvet, čovek, konj, uzengije. Ž. Delez i K. Parne, *Dijalozi*, Fedon, Beograd 2009.

⁶¹ "Klasičar stvara svoje delo s namerom da da živu sliku totaliteta; ovu intenciju klasičar sledi čak i kad predstavljeni segment realnosti ograničava na davanje trenutnog štimunga. Avangardist, naprotiv, spaja fragmente s namerom da prezentuje smisao (pri čemu smisao može biti i ukazivanje na to da više nema nikakvog smisla). Delo se više ne stvara kao organska celina, nego se montira od fragmenata." P. Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd 1998, 108-109.

reprezentacije i slike sveta kao totaliteta, takođe povezuje teoriju asamblaža i avangardni postupak montaže, pojma prezetog iz filmske umetnosti koji je svoju primenu imao i u vizuelnim umetnostima.⁶² Na kraju, i sam pojam asamblaž prezet je iz likovnih umetnosti i praksi vezanih za avangardna istraživanja. Asamblaž je umetnička tehnika u kojoj se kombinuju različiti neumetnički materijali i predmeti u realizaciji umetničkog rada. Za asamblaž je naročito bitno na koji način su ti elementi povezani. Ovo upućuje na veze između avangardnih istraživanja s početka i pluralističkog načina mišljenja s kraja 20. veka.

U delezovsko-gatarijevskoj terminologiji asamblaž ne funkcioniše kao statični termin, već proces povezivanja. Asamblaž kao koncept mišljenja uračunava, ne samo uspostavljanje veza između različitih elemenata i analizu tih elemenata u umrežavanju, već i same veze, način na koje su one uspostavljene. Novi asamblaži u socijalnoj teoriji pristupaju shvatanju po kojem svet funkcioniše kao kretanje, uspostavljanje veza, prevoja, a ne struktura. U tom smislu može se dovesti u vezu i sa pojmom “polja sila”, takođe relacioni model povezivanja.

“Asamblaž je način na koji se individualni organizmi i predmeti mogu razumeti u svom neposrednom okruženju u kojem se nalaze.”⁶³

Kontekst je, kao i asamblaž, promenljiva, dinamična, efemerna struktura u kojoj ne postoji strogo definisano polje značenja, već se značenje uvek iznova produkuje u odnosu na raspored i način uvezivanja između elemenata. Značenje umetničkog rada nije nepromenljivo, definisano, fiksirano, ograničeno, već je proizvod uvezivanja i u stalnom procesu nastajanja. Uvezivanje se odvija spolja, po horizontali u okviru *dijagrama*⁶⁴ koji predstavlja polje mogućnosti, plan konzistencije, skup singularnosti koji strukturira prostor mogućnosti unutar asamblaža.⁶⁵ Multipliciranjem polja sila, uslozljavanjem odnosa i transformisanjem sila određenog intenziteta u dinamična,

⁶² “Montaža pretpostavlja fragmentarizaciju stvarnosti i opisuje fazu konstitucije dela.” Isto, 112.

⁶³ J. D. Dewsbury, “The Deleuze-Guattarian assemblage: plastic habits”, *Area*, Royal Geographic Society, London 2011, 148.

⁶⁴ Dijagram je takođe Delezov pojam (*prim. aut.*).

⁶⁵ M. DeLanda, *n. d.*, 30.

promenljiva kretanja kontekst je dobio kompleksno pojmovno određenje i postao je neizostavni deo umetničkog rada. Ono što je u formalističkom ključu izjednačavano sa skupom datosti, okolnosti, očiglednosti, na kraju 20. veka je niz promenljivih odnosa, kretanja čije je dejstvo neodvojivo od umetničkog rada i čiji je dominantni vid funkcionisanja - fluidnost.

1.5. Novo određenje konteksta: fluidni kontekst

Pol Čen u tekstu “Šta je umetnost i gde joj je mesto” govori o savremenoj umetnosti na sledeći način: ima je svuda, nalazi se svuda, dostupna je svima i svuda se “oseća kao kod kuće”. Umetnost je postala predmet poput bilo kog drugog; umetnička dela se stvaraju da bi bila izložena na umetničkim izložbama, bijenalima. O umetnosti se piše da bi se umetnička dela cenila, da bi se kupovala, da bi se izložbe posećivale. Umetnost je sama sebi postala svrha, a da bi ostala umetnost ona se nigde ne treba "osećati kao kod kuće". To je kvalitet koji je, po njegovom mišljenju, umetnost izgubila.⁶⁶

Sličan stav o sveprisutnosti umetnosti ima i Iv Mišo koji savremenu umetnost izjednačava sa “plinovitim stanjem”: “estetski eter” nije više vezan samo za “svet umetnosti” jer se dimenzija umetničkog može prepoznati u gotovo svim registrima ljudskog delovanja: od lepo dizajniranih svakodnevnih predmeta, kozmetički i hirurški modifikovanih tela do ekološki uređenih “prirodnih” okruženja.

“To je kao da, što više ima ljepote, ima manje umjetničkih djela, ili što manje ima umjetnosti, umjetničko se gomila i svemu daje boju, prelazeći takoreći u stanje plina ili pare i prekrivajući sve stvari kao nekom izmaglicom. Umjetnost se rasplinula u *estetski eter*, ako se sjećamo da je za fizičare i filozofe nakon Newtona eter bio ona gotovo neprimjetna sredina koja prožima sva tijela.”⁶⁷

⁶⁶ “Umetnost se ne nalazi samo u kućama i uobičajenim mestima na kojima je očekujemo, poput galerija, neprofitnih institucija, muzeja, predvorja korporacija, i sličnog. Umetnost se nalazi na fasadama zgrada, na napuštenim poljima, na nebu, u kuhinjama, rečnim lađama, na demonstracijama, u časopisima, na čovekovom telu, kao suvenir, izlazi kroz mikrofone i projektuje se na platna svih mogućih oblika i veličina. Umetnost pripada ovde. Ovo bi trebalo da bude dobra vest za umetnike. Ipak.” P. Chan, "What Art Is and Where it Belongs", *e-fluks* 10, November 2009.

⁶⁷ I. Mišo, *Umjetnost u plinovitom stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004, 9.

Nestajanje dela i njihovo transformisanje u "estetski eter" rezultat je različitih procesa od kojih Mišo izdvaja dva. Prvi je zamena dela kao predmeta iskustvima. Umetničko delo nije nužno fizički predmet, što se može videti već u umetnosti neoavangarde kada se javlja i problem medijskog i žanrovskog određenja umetničkog dela. Umetničko delo može da bude praktično sve. "Namjere, stavovi i koncepti postaju nadomjesci djela. To ipak nije kraj umjetnosti: to je kraj njezine vladavine nad predmetom."⁶⁸ Drugi proces je hiperprodukcija umetničkih dela.⁶⁹

Mišoovo određenje savremene umetnosti kao "umetnosti u plinovitom stanju" preuzeto je od Baumanovog koncepta fluidne modernosti. Po Baumanu "fluidna modernost" je poslednja faza kapitalističkog društva odnosno sadašnji period.⁷⁰ Nasuprot tome, pojava moderne i ranog kapitalizma predstavlja fazu "čvrste modernosti" ili doba hardvera karakterističnu po opsjednutosti veličinom i prostorom. Prostor je "privilegovana"/primarna dimenzija realnosti, dok je vreme u funkciji posjedovanja i kontrole prostora što se najbolje može videti u Bentamovom panoptikonu kao modelu mišljenja i kontrolisanja prostora.

Čvrsta tela, samim tim što imaju jasne i fiksirane prostorne dimenzije umanjuju važnost vremena, "delotvorno se opiru njegovom toku ili ga čine nevažnim" ili računavaju njegovu homogenost, jednoobraznost, jednom rečju, večnost. S druge strane u "fluidnoj modernosti" u prvom planu je vremenska dimenzija i vremenske odrednice kao što su prolaznost, trenutačnost, promenljivost, propadljivost... "Opisi fluida su do jednoga polaroidi i ne idu bez datuma na dnu slike."⁷¹ Trenutačnost je jedno, po Baumanu, potpuno novo svojstvo savremenog društva koje ima konsekvence u svim registrima ljudskog delovanja. Dok se čvrsti predmeti povezuju sa trajnošću, večnošću - računavaju sliku večnosti - i samim tim čine "prirodnim" čovekovo stremljenje ka večnosti, u fluidnom stanju modernosti "slika večnosti" je zamenjena

⁶⁸ Isto, 10.

⁶⁹ "S toga gledišta, djela nestaju ne zbog isparivanja ili hlapljenja, nego naprotiv, zbog viška i čak preobilja, hiperprodukcije: množavajući se, standardizirajući se, postajući dostupna potrošnji u gotovo nimalo različitim oblicima u mnogobrojnim svetilištima umjetnosti, koja su i sama postala sredstvima masovne komunikacije (muzeju su mass media). Postoji takvo mnoštvo i takvo izobilje djela, takava nagomilanost bogatstava, da su ona izgubila svoju snagu..... svjedoci smo racionalizacije, standardizacije i transformacije estetičkoga iskustva u dostupan i kalibriran proizvod." Isto, 11.

⁷⁰ Postojeća određenja su još: postmoderno društvo, društvo druge modernosti (Ulrich Beck).

⁷¹ Z. Bauman, *Tekuća modernost*, Naklada Pelago, Zagreb 2011, 10.

prolaznošću ili, kao što Virilio kaže: “Prošli smo od estetike pojavljivanja, stabilnih formi, do estetike nestajanja, nestabilnih formi.”⁷²

Koja su ključna obeležja fluidne modernosti?

Ova obeležja Bauman dovodi u vezu sa svojstvima fluida kao metafore sadašnje etape modernog društva. Jedno od ključnih obeležja fluida je neprestana promena oblika: za razliku od čvrstih tela koja “vezivanjem atoma” pružaju otpor delovanju sila i, uglavnom, zadržavaju oblik, fluidi nemaju ovu vrstu stabilnosti čvrstih tela i ne pružaju otpor razdvajanju svojih atoma zato što je promenljivost način njihovog funkcionisanja. Zatim, fluidi su pokretljivi, lako putuju i, za razliku od čvrstih tela, nije ih lako zaustaviti. Iz susreta sa čvrstim telima izlaze neoštećeni dok se čvrsta tela, ako takva i ostanu, menjaju. Zbog svoje pokretljivosti fluidi se povezuju s pojmom lakoće, zamišljaju se kao lakši, bestežinski iako mogu biti teži od mnogih čvrstih tela. Ovo su neka od fizičkih svojstva fluida koja po Baumanu obeležavaju savremenost koju posmatra kao novu fazu u istoriji modernosti. “Fluidna modernost” je društvo u kome se uslovi pod kojima njegovi pripadnici deluju menjaju brže nego što je potrebno da se načini delovanja konsoliduju u navike i rutine. “Fluidni život” je onaj život koji se uglavnom vodi u fluidnom modernom društvu. Fluidnost života i fluidnost društva se uzajamno pothranjuju i potkrepljuju. Fluidni život, baš kao i fluidno moderno društvo, ne mogu dugo zadržati isti oblik, niti pravac.

Čvrstoj moderni odgovara tradicionalno shvatanje konteksta kao skupa datosti, okolnosti koje okružuju produkciju i prezentaciju rada. Pokušaji analitičke filozofije da dođu do definicije umetnosti mogu se vezati za teški modernizam, doba hardvera. Definicija je po sebi stabilna, nepromenljiva, čvrsta i ona odgovara toj teritorijalnoj težnji: da se određena pojava definiše, ograniči i odvoji od svih drugih pojava. Fluidnoj modernosti odgovara novi tip konteksta, fluidni kontekst, koji predstavlja trenutnu situaciju, trenutni skup elemenata. Ako se krene od formalističkog shvatanja konteksta kao skupa datosti ili nepromenljivih, preko lingvističkih teorija, dekonstrukcije do asamblaža i rizomatskog načina povezivanja, uočava se oslobađanje konteksta od

⁷² P. Virilio & S. Lotringer, *Čisti rat: dvadeset pet godina kasnije*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2011, 78.

pojedinih, a zatim svih komponenti stabilnosti. Efekat ovog procesa je postajanja konteksta fluidnim - promenljivim, trenutnim, otvorenim.

Lingvističke teorije su polazeći od formalističkog stanovišta nastojale da definišu okolnosti kao neophodan uslov tako što su ih definisale kao skup pravila, konvencija neophodnih za izvođenje performativa. U okviru lingvističkih teorija javljaju se i prvi nagoveštaji destabilizovanja nepromenljivog konteksta: subjektivni i intersubjektivni konteksti. Oni su bazirani ne na objektivnim, datim, zatečenim okolnostima, već na njihovoj subjektivnoj percepciji koja zavisi od pojedinca, učesnika i dovodi u pitanje postojanje “objektivnog stanja” što kontekstu daje dinamičan karakter.

Ipak, radikalni prekid sa fiksiranim, nepromenljivim određenjima konteksta dešava se sa dekonstrukcijom konteksta kada se i pošiljalac/proizvođač i primalac dovode u pitanje, a funkcionisanje performativa definiše preko njihovog odsustva, a ne prisustva. Sa uračunavanjem odsustva primaoca i pošiljaoca performativ je oslobođen vezivanja za prvobitni kontekst i počinje da funkcioniše kao otvoreni sistem koji se može kalemiti, uvezivati na druge kontekste. Kontekst postaje promenljiv: nezasićen, otvoren i iterabilan.

S pojmom polja sila kontekst dobija relacioni karakter: skup odnosa između različitih tačaka moći koje formiraju jedno simboličko polje sila, umetničko, koje je povezano sa drugim poljima moći. Ono što su bile datosti u tradicionalnom određenju konteksta, sada se posmatraju kao sile koje funkcionišu unutar različitih mreža odnosa, njihov odnos definiše kontekst. Polje sila ocrta odnose iz različitih polja moći koji konstituišu značenje umetničkog rada. Odnos polja sila se konstantno menja i svaka promena proizvodi drugačiju konstelaciju u polju sila.

Na sasvim suprotnom kraju od formalističkog određenja konteksta je asamblaž kao model savremenog, fluidnog konteksta karakterističan za kraj 20. i početak 21. veka. Fluidni kontekst sažima u sebi osobenosti svih prethodnih poststrukturalističkih modela konteksta: otvorenost, dinamičnost, intersubjektivnost, nezasićenost, iterabilnost, nezavisnost od prvobitnog konteksta, relaciono uvezivanje sa drugim kontekstima, mnoštvo mreža odnosa, konstantnu promenu odnosa sila i značenja. Asamblaž kao model fluidnog konteksta predstavlja odsustvo bilo kog konstantnog/nepromenljivog elementa unutar sklopa: tačke moći koje konstituišu Burdijeovo polje sila zamenile su, usled velikog ubrzanja, linije kretanja tako da je kontekst postao, ne

samo otvorena struktura, već skup relacija, linija kretanja, kombinacija heterogenih elemenata povezanih spoljašnjim vezama, trenutačan, jednom rečju, fluidan. Ključne razlike između formalističkog pristupa i savremenog, fluidnog konteksta su sledeće:

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

Od nepromenljivog, objektivnog, spoljašnjeg skupa uslova, kontekst na kraju 20. veka, postaje fluidan, promenljiv skup odnosa i kao takav integralni deo umetničkog rada. Time je kontekstu, pored postojećeg formalističkog određenja - okolnosti, pretpostavke i uslovi koji kao takvi postoje nezavisno od umetničkog dela - pridodat novi nivo funkcionisanja kao otvorenog, heterogenog sistema - asamblaž. Za razliku od socijalnog konteksta koji umetničkom delu daje determinišući karakter, svodeći ga na proizvod određenih okolnosti u kojima nastaje, fluidni kontekst daje višak smisla koji se kao takav jedino može detektovati ukoliko se umetnički rad posmatra kontekstualno.

II

Predispozicije kontekstualnih praksi

2.0. Šta su predispozicije kontekstualnih praksi?

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

Zajednički imenitelj ovih promena je brisanje jasnih granica između registra umetnosti i drugih oblasti društvenog delovanja. Kako je došlo do toga? Koji su procesi doveli do otvaranja ka drugim neumetničkim registrima? Naravno, može se reći da je umetnost oduvek vezana za svet koji je okružuje, da ona oduvek reprezentuje stvarnost, da čak ni u najtvrdim modernističkim fantazmima nije funkcionisala kao apsolutno autonoman, samodovoljan svet. Ipak, evidentno je da se nešto promenilo i ta razlika je opipljiva kada se uporedi modernistička slika s početka i, na primer, instalacija ili skulptura s kraja 20. veka.

Jedan od procesa koji je otvorio prostor za upadanje neumetničkog u registar umetnosti je hibridizacija medija i proširivanje likovnih umetnosti - jasno definisanih po pitanju medija, tehnika, postupaka i žanrova - u vizuelne umetnosti. Efekat ovih procesa je da umetnički rad može da postane bilo koji predmet, zapis, skup informacija jer se specifičnost umetničkog izražavanja izgubila. Već sa pojavom redimejda isti predmet može funkcionisati kao umetnički ili neumetnički u zavisnosti od konteksta u kojem se nalazi. Isto važi i za prakse, postupke, medije i tehnike.

Uvođenje medija masovne komunikacije u jakom smislu tokom šezdesetih godina 20. veka takođe je otvorilo prostor za još veći upliv neumetničkog u polje umetničkog.⁷³ S masovnim medijima umetnost deli istu funkciju - prenošenje informacija, a filmska, fotografska, video i kasnije digitalne tehnologije postaju sastavni deo realizacije umetničkog rada. Ove tehnologije omogućavaju prenošenje svakodnevnog, doslovno "segmenata" realnosti (fotografski, filmski i video zapisi) u registar umetnosti i obratno. Umetnost postaje demokratična na nivou realizacije - sa ovim tehnologijama svako je potencijalni proizvođač umetničkog sadržaja - ali i na nivou recepcije - umetnost je dostupna svima.

Još jedan proces koji doprinosi nerazlikovanju umetnosti od neumetnosti je preuzimanje postupaka iz različitih neumetničkih registara. Reklama, mali oglas, plakat, bilbord, grafit, socijalna akcija, angažovanje u rešavanju komunalnog ili nekog drugog problema u okviru određene zajednice - sve to može biti deo umetničkog delovanja. Umetnost je postala politički fenomen u benjaminovskom ključu⁷⁴: sredstvo za komunikaciju i kritičko preispitivanje najrazličitijih segmenata realnosti: npr. socijalnih pitanja, političkih pitanja, ljudskih prava, ženskih prava, prava manjinskih grupa... Jednom rečju, umetnost preuzima različite neumetničke diskurse kao što su postkolonijalni diskurs, multikulturalizam, politička korektnost, feminizam, rod, globalizacija....

Međutim, pored ovih promena koje su obeležile umetnost druge polovine 20. veka i u velikoj meri promenile, kako produkciju tako i recepciju umetnosti, izdvajaju se procesi koji su direktno doveli do toga da je na kraju 20. veka kontekst postao konstitutivni deo umetničkog rada u svim fazama njegove realizacije: od koncepcije, produkcije do recepcije unutar određenog kontekstualnog okvira. Prvi od četiri procesa o kojem će biti reči je izmeštanje težišta sa prostorne na vremensku dimenziju čime je umetnički rad, od stabilnog, fiksiranog, nepromenljivog predmeta transformisan u aktuelnost, "prisustvo" i ograničeno trajanje - fluidno stanje. Drugi proces započinje

⁷³ Fotografija i film kao mediji umetničkog izražavanja korišćeni su još na početku 20. veka u avangardi, ali se o ekspanziji u upotrebi masovnih medija i tzv. medijskoj umetnosti (media arts) može govoriti tek od šezdesetih godina prošlog veka.

⁷⁴ Ono što Benjamin označava "utemeljenjem u politici". V. Benjamin, "Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti", *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2006, 98-129.

uvodenjem fragmenta u avangardni diskurs umetnosti i udaljavanjem od tradicionalnog shvatanja umetničkog dela kao totaliteta, organske celine. Fragmentisanje, montaža ili “otvaranje” umetničkog dela imalo je dugoročne posledice kao što je uspostavljanje fluidnih granica između umetničkog i neumetničkog registra. Treći proces o kojem će biti reči je decentralizacija institucionalnog izlagačkog sistema što je radikalno promenilo institucionalna određenja umetničkog dela, a to je transformisanje jasnih u fluidne granice između institucionalnog i vaninstitucionalnog delovanja. I, četvrti proces je disperzija medija koja je dovela do pojave niza hibridnih formi i udaljavanje od specifično umetničkih ka fluidnim medijima.

Ono što povezuje ove procese je prelazak od statičnog, nepromenljivog ka fluidnom stanju na različitim nivoima funkcionisanja umetničkog dela čiji je efekat pojava fluidnog konteksta. Ovi procesi nisu se desili odjednom, niti se mogu vezati za konkretni period. Retroaktivno gledano, oni se mogu pratiti kroz čitav 20. vek i dovesti u vezu sa paradigmatiskim promenama u umetnosti kao što su promena tradicionalnog u modernističko, avangardnog u postmoderno mišljenje. Ovi procesi čine predistoriju kontekstualnog načina mišljenja i glavne su predispozicije za pojavu kontekstualnih umetničkih praksi na kraju 20. veka.

2.1. Uvođenje vremenske dimenzije u registar vizuelnog

*Tradicionalna umetnost je imala običaj da upisuje sebe u prostor; sada je realni prostor zamenjen realnim vremenom. Realno vreme je vrhovni vladar. Zato je muzika umetnost reference, to jest, umetnost vremena i ubrzanja. Ona je umetnost vremena i brzine. Ona je čak prva dala formu brzini. Nije slučajno da mladi ljudi imaju samo jednu umetnost, muziku.*⁷⁵

Prebacivanje težišta sa prostora na vremensku dimenziju na kraju 20. veka teza je koja svoje uporište ima u radovima brojnih teoretičara.⁷⁶ Virilio ovo izmeštanje težišta vidi u sve većem ubrzanju vremena i uvodi niz novih pojmova koji, za razliku od postojećih, naglašavaju vremensku dimenziju: hronopolitika nasuprot geopolitike, dromokratija nasuprot demokratije, hronografija nasuprot geografije, dromoskopija nasuprot stroboskopiji i dromologija kao novi nivo fenomenologije. Ova promena je neodvojiva od tehnološkog razvoja. Virilio čak ističe da Moderna započinje, ne sa industrijskom revolucijom, već sa pojavom teleskopa i promenjenom percepcijom. Pojavom teleskopa je, po prvi put, relativizovana dominacija prostora jer je omogućeno trenutno viđenje i, samim tim, savladavanje, do tada nezamislivih razdaljina.

Sledeću fazu ključnu za prebacivanje težišta na vremensku dimenziju obeležava pojava filma.⁷⁷ Pokretanjem slika - ubrzanim promicanjem, ograničenim trajanjem i iščezavanjem - po prvi put je bilo moguće videti vreme i efekte brzine na određeni predmet za šta Virilio uvodi termin dromoskopija.

“Svet postaje film, kinema.... Ono što se dešava na prozoru voza, na prozoru automobila, na televizijskom ekranu jeste ista vrsta kinematizma.”⁷⁸

Na kraju 20. veka, sa pojavom digitalnih tehnologija i izjednačavanjem brzine prenošenja informacija sa brzinom svetlosti, vreme je (i dalje...), ne samo određujuća

⁷⁵ P. Virilio & S. Lotringer, *Čisti rat: dvadeset pet godina kasnije, n. d.* 153.

⁷⁶ Npr. P. Virilio, Z. Bauman.

⁷⁷ “Pojavljivanje ili nestajanje, sve je to trik. To je ono što se dešava u filmovima. Estetika slikarstva (s obzirom na estetiku filma) počiva na pojavljivanju. Slikar slika i obris se pojavljuju, sve dok slika ne bude potpuno završena, fiksirana i lakirana. Nasuprot tome, filmske slike su prisutne tako što se njih dvadesetčetiri pojavljuje u jednoj sekundi. One su prisutne zato što brzo iščezavaju. One daju utisak pokreta, odnosno kretanja, zato što nestaju čim budu opažene. One postoje zato što su nestabilne, zato što izmiču. Tu imamo jednu inverziju piktoralne estetike pojavljivanja u estetiku nestajanja, foto-kinemato-video-holografska estetiku.” P. Virilio & S. Lotringer, *Čisti rat: dvadeset pet godina kasnije, n. d.*, 78.

⁷⁸ Isto, 78.

komponenta našeg svakodnevnog delovanja, već i novac, a brzina je postala oružje.⁷⁹ Virilio govori o nestajanju istorije (kao proširenja vremena, vremena koje traje, ekstenzivnog vremena, istorijskog vremena) u korist trenutka (trenutnosti, posvudašnje prisutnosti, intenzivnog vremena) i tiraniji realnog vremena.

Uvođenjem vremenske dimenzije u registar vizuelnog, umetničko delo dobija fluidni karakter: nije više nužno predmet, već može biti i pokretna slika, određena radnja, iskustvo, spektakl ili događaj. Istovremeno, to je jedan od procesa koji su omogućili da kontekst postane deo umetničkog rada, a ne samo spoljašnja okolnost. Kako je došlo do uvođenja vremenske dimenzije u registar vizuelnog istraživanja? Kakvi su efekti ove promene? Zašto je ovaj proces jedan od ključnih preduslova za pojavu fluidnog konteksta? - neka su od pitanja o kojima će biti reči u ovom poglavlju.

2.1.1. Odsustvo vremenske dimenzije

Vremenska dimenzija je, sve do pojave tehničke reprodukcije, gotovo u potpunosti van fokusa interesovanja likovnih umetnika. Modernistička slika odriče vremensku dimenziju ili je tretira posredno kao određeni formalno-jezički kompleks. U svom "Unističkom manifestu" pisanom 1928. godine, Strzeminski kaže da samo prostorni elementi pripadaju plastičkim umetnostima i zalaže se za ukidanje vremenske dimenzije na slikarskoj površini.⁸⁰ On zaključuje da je vremenska dimenzija prisutna u tradicionalnoj slici što se najbolje može videti na primeru barokne slike. Jedno od glavnih obeležja barokne slike je dinamizam linija i boja koji implicitno ukazuje na pokret. Sukobljavanje linija i tenzija u slici je dinamički fenomen jer se odvija u vremenu. Iz toga dolazi do zaključka da dinamizam u slici naglašava vremensku dimenziju. Takođe, posmatranje slike, postepeno otkrivanje njenog sadržaja odvija se u vremenu. Strzeminski smatra da bi slika trebalo da bude čist vizuelni fenomen - a ne iluzija nekog fenomena van slike - i zalaže se za ukidanje naracije, sadržaja i

⁷⁹ Npr. brzina prenošenja informacija kojima smo bombardovani, informatička bomba... To su sve, sada već ustaljeni termini iz vojnog rečnika koji su postali sastavni deo informatičkog diskursa.

⁸⁰ W. Strzeminski, *Unism in painting*, Lodz, 1994. (reprint: Warszawa 1928)

reprezentacije, a samim tim i vremenske dimenzije u slici. Time sliku izdvaja u registar nedodirljivog, zatvorenu i ispražnjenu od neslikarskog sadržaja.

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

Ako se modernistička slika uporedi sa tradicionalnom po pitanju vremenske dimenzije, dolazi se do sledećeg zaključka: vremenska dimenzija u renesansnoj slici kao dominantnom likovnom modelu u zapadno-evropskoj umetnosti nije direktno prisutna, ali nije ni eksplicitno isključena kao u modernističkoj slici. Pošto je osnovna funkcija renesansne slike reprezentacija, ona uključuje određenu naraciju (skup motiva u međusobnoj relaciji), iluzionističke elemente kao što su svetlost, senka, prostor i događaj koji se predstavlja najčešće pripada prošlosti - istorijskoj, mitološkoj ili neposrednoj prošlosti. Ono što je glavno obeležje renesansne slike je perspektiva, organizacija prostora unutar slike. Prostor kao “osećaj sveta”⁸¹, “vizija sveta”⁸², “predstava o svetu”⁸³, način vizuelnog izražavanja stava o svetu - sveobuhvatan, celovit doživljaj sveta - odslikava se upravo u načinu na koji je predstavljen prostor u slici što je Panofski uzeo kao polazište za svoju tezu o perspektivi kao “simboličkoj formi”⁸⁴.

U slici se to realizuje stvaranjem idealizovanog prostora koji samo prividno odgovara subjektivnom vizuelnom utisku zato što se predstavlja uvek u odnosu na subjekat, posmatrača. Reč je o “apstrakciji stvarnosti”, o matematički izvedenom prostoru koji ne odgovara neposrednom opažanju. Kvaliteti toga prostora kao što su homogenost, kontinuiranost, beskonačnost, racionalnost upućuju na strukturiranje određene slike, ekrana koji nudi - ili nameće - predstavu o savršeno uređenom, razumljivom, pojmljivom, iskustvenom, smislenom svetu u kojem je čovek glavni protagonista. S druge strane, sasvim drugačije shvatanje slike, prostora i vremena u slici predstavlja ikona. Ono što je “objektivni”, matematički ili “prirodni” nastavak realnog prostora u renesansnoj slici koja se tumači kao “prozor u svet”, u ikoni je unutrašnji,

⁸¹ E. Panofski, “Perspektiva kao ‘simbolička forma’”, 156.

⁸² P. Frankstel, *Studije iz sociologije umetnosti*, Beograd 1974, 143.

⁸³ M. Hajdeger “Doba slike sveta”, *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000.

⁸⁴ E. Panofski, *n. d.*

mentalni ili prostor duhovnog. Ikona je “prozor u večnost”⁸⁵, večnu sadašnjost i samim tim oslobođena je predstavljanja dimenzija vremena i prostora.

2.1.2. Tehnička reprodukcija

Tehnička reprodukcija izmenila je, ne samo shvatanje tradicionalne umetnosti, već i umetnosti generalno.⁸⁶ Postavlja se pitanje šta se desilo po pitanju vremena i prostora sa pojavom tehničke reprodukcije? Perspektivno predstavljanje prostora postalo je jedno od glavnih obeležja i fotografije i filma i time je uspostavljen kontinuitet sa tradicionalnom umetnošću. Istovremeno, "objektivnost" renesansnog prostora prenela se na shvatanje medija uopšte.⁸⁷ Što se tiče vremena, došlo je do ključnog pomaka: s filmskom slikom je, po prvi put, vremenska dimenzija uključena na direktan i neposredan način - iskustvo vremena postalo je vidljivo u slici.

Razliku između fotografske i filmske slike Delez objašnjava kao razliku između otiska kalupa i otiska trajanja. U fotografiji kadar se “definiše jedinstvenom i frontalnom tačkom gledišta koju poseduje posmatrač nekog nepromenljivog skupa. Tu, dakle, nema komunikacije između promenljivih skupova koji upućuju jedni na druge”⁸⁸. Pokretna slika se, s druge strane, konstituiše “uz pomoć mobilnosti kamere” i “uz pomoć montaže”: “Na taj način se moglo doći do čiste pokretljivosti izdvojene iz pokreta ličnosti, uz samo mala kretanja kamere...”⁸⁹

Filmska slika dovela je u pitanje ustaljeno stanovište po kojem je slika suprotnost kretanju.⁹⁰ Delez to dovodi u vezu sa krizom psihologije koja je neupitnim smatrala

⁸⁵ P. Florenski, *Ikostas*, 49.

⁸⁶ V. Benjamin, “Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti”, *n. d.*

⁸⁷ “ustaljeno je da se objektivnim naziva ono što ‘vidi’ kamera, a subjektivnim ono što vidi lik” Ž. Delez, *Film 2: Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010, 191.

⁸⁸ Ž. Delez, *Pokretne slike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad 1998, 33.

⁸⁹ Isto, 34.

⁹⁰ Zanimljivo je na koji način vremenska dimenzija, preko filma ulazi u tradicionalni medij kao što je slika. Razlomljena forma, uvođenje niza različitih tačaka posmatranja, svođenje kolorita, destabilizovanje kontura - svi ovi elementi su u funkciji predstavljanja pokreta, četvrte dimenzije prostor-vreme u okviru koje se pokret realizuje što su glavne karakteristike kubističke slike. Kubistička slika, moglo bi se reći, predstavlja najviši stupanj uvođenja vremenske dimenzije u tradicionalni medij slike.

stanovište da se slike nalaze u svesti, a kretanje u prostoru. Nasuprot tome, film ukazuje na izmenjenu situaciju u kojoj slika proizvodi kretanje i obratno i time dolazi do prevazilaženja dualizma i pojave novog tipa slike koju Delez naziva "slika-pokret". On ovu promenu dovodi u vezu sa društvenim i naučnim faktorima koji su "unosili sve više pokreta u svesni život i slika u materijalni svet"⁹¹, a sama promena materijalizovana je pojavom filma.⁹²

"Jedina opštost montaže sastoji se u tome što ona kinematografsku sliku dovodi u vezu sa celinom, to jest sa vremenom shvaćenim kao otvorenost; ona na taj način daje jednu posrednu sliku vremena, istovremeno u pojedinačnoj pokretnoj slici i u celini filma. To je, s jedne strane, promenljiva sadašnjost, a s druge, beskonačnost budućnosti i prošlosti."⁹³

Za sliku-pokret karakterističan je *interval*, "razmak između akcije i reakcije" koji omogućava pokret u slici, koji slike čini živima. Montaža dva kadra ili čak dve statične slike - kao u Ejzenštajnovom filmu *Oklopnjača Potemkin* (1925) skulptura mirnog i propetog lava - proizvode pokret nezavisno od realnog prostora, posmatrača, čak i bez pokretanja kamere. Zahvaljujući isključivo ovom fenomenu razmaka ili intervala slika postaje slika-pokret. Pošto je interval razmak između bilo koje akcije i reakcije ovaj svet pokretnih slika, kako Delez ističe, lišen je središta, u njemu je sve u interakciji, a slike su "centru neodređenosti"⁹⁴. Po načinu na koji se konstituiše pokret ove slike se dele na perceptivne, afektivne i delatne. Perceptivne slike centriraju percepciju "oko jednog središta" i odgovaraju subjektivnoj percepciji i operacijama eliminacije, selekcije i kadriranja; delatne slike predstavljaju drugi preobražaj pokretne slike koji uključuje interval između percepcije i reakcije, odnosno "zakasnelu reakciju" i prostor koji se otvara za delovanje slike na posmatrača, "potencijalno dejstvo stvari na naše moguće delovanje na njih". Afektivne slike su kombinacija perceptivnih i delatnih pokretnih slika, "nešto između" - subjekta i objekta, percepcije i delovanja - "u središtu

⁹¹ Isto, 71.

⁹² Ovu promenu Delez dovodi u vezu sa sukobljavanjem materijalizma i idealizma, i autorima kao što su Bergson i Huserl koji su, polazeći iz različitih polazišta, nastojali da je objasne. U svojim razmatranjima ovi autori se nisu bavili filmom. Jedini autor koji je pokušao da dovede u vezu kinematografiju i fenomenologiju bio je Merlo-Ponti. Isto, 70.

⁹³ Isto, 69.

⁹⁴ Ž. Delez, *Pokretne slike, n. d.*, 77.

neodređenosti, tj. u subjektu, između jedne na izvestan način uznemirujuće percepcije i jednog oklevajućeg delovanja".

Međutim, nakon Drugog svetskog rata dolazi do krize delatne slike, slike-pokreta uopšte. Simptom ove krize je pojava mentalne slike koju Delez dovodi u vezu sa Hičkokom. "To je slika čiji su predmet odnosi, simbolične radnje i intelektualna osećanja." Ovakva slika nije nužno vezana za logiku akcija-reakcija. U prvom planu je mreža odnosa koja se gradi oko neke akcije. Akcija može biti bilo šta: ubistvo (*Konopac, Pozovi M radi ubistva, Psiho*), nestanak ili smrt žene (*Rebeka, Vertigo*) ili ono što sam Hičkok naziva megafin, "prazno mesto" oko kojeg se strukturira događaj, mreža odnosa.⁹⁵ Sama akcija, percepcija i osećanja - sve što je od ključnog značaja za delatnu, perceptivnu i afektivnu sliku - u mentalnoj slici su u drugom planu.⁹⁶

U Hičkokovim filmovima publika je ta koja uočava, čita, tumači odnose jer ona, za razliku od aktera, jedina ima mogućnost da sagledava odnose.⁹⁷ U tom smislu Delez upućuje na Hičkoka kao autora koji je publiku u jakom smislu uveo u film, u do tada neprikosnoveni i zatvoreni odnos koji su činili film i reditelj. U pojedinim slučajevima je čak glavne aktere izjednačavao sa posmatračem kao u filmu *Pogled u dvorište*.

To istovremeno ne znači da je došlo do nekakvih radikalnih preokreta u filmu u smislu da je jedan tip filmske slike zamenio drugi, već da je postojeća slika-pokret dobila alternativu, a to je slika-vreme.

"Pre svega, slika više ne upućuje na sveobuhvatnu ili sintetičku, već na disperzivnu situaciju. Ličnosti su mnogostruke, sa slabim međusobnim uticajima i postaju bilo glavne, bilo sekundarne. ... S druge strane, polomljena je linija ili nit univerzuma koja je nizala događaje jedan za drugim ili obezbeđivala povezivanje prostornih odeljaka. ... Elipsa prestaje da bude oblik pripovedanja, način kojim se prelazi sa jedne akcije na delimično razotkrivenu situaciju: ona pripada samoj situaciji, a realnost je nepotpuna isto koliko i disperzivna. Vezivanja, spojevi ili veze namerno su slabi. Slučajnost postaje jedina nit vodilja. ... Događaj časa kasni i gubi se u mrtvaji, čas nadolazi suviše brzo, ali ne pripada

⁹⁵ J. Čekić, "Vrtoglavica i prazna mesta sećanja", *Vrtoglavica-foto-sekvence*, izložba S. Šijan, Kulturni centar Beograda, 17 – 30. VI 2005.

⁹⁶ "Ličnosti mogu da deluju, opažaju, osećaju, ali ne mogu da svedoče o odnosima koji ih determinišu. To su samo pokreti kamere i njihova kretanja prema kameri. Otuda potiče i Hičkokovo suprotstavljanje Aktors Studiju, kao i njegov zahtev da glumac deluje najjednostavnije, da ostane do krajnosti neutralan, tako što će se kamera postarati za ostalo. To ostalo je suština ili mentalni odnos." Ž. Delez, *Pokretne slike*, n. d., 233-234.

⁹⁷ Npr. gledalac jedini vidi ubicu u trenutku dok mu se akter, buduća žrtva, približava. (*prim. aut.*)

onome kome se dešava (čak i smrt...). ... Reklo bi se da je reč o praznim događajima koji ne uspeavaju da se vežu za onog koji ih izaziva ili podnosi, čak i kada ga pogađaju do srži...⁹⁸

Ono što drži na okupu nepovezane, isprekidane odnose, događaje i aktere su klišeji.⁹⁹ Umesto stvarnosti koja se predstavlja, reprodukuje, sa neoralizmom stvarnost postaje nešto čemu se stremlji, nešto što tek treba odgonetnuti, iščitati i čiju višesmislenost tek treba otkriti. U slici-vreme akcija, logički sled akcija-reakcija, senzorno-motoričke veze i proizvodnja pokreta zamenjenu su čisto optičkim i zvučnim situacijama ili znacima. Optički i zvučni znaci upućuju na različite slike koje nisu vezane za realno: to su subjektivne slike, sećanja, fantazije, snovi, uobrazilja... Sve one grade jednu novu drugačiju realnost koja nije objektivna, ali ni sasvim subjektivna. Kao što je slika-pokret dovela u pitanje suprotstavljenost između slike i pokreta, slika-vreme destabilizuje granice između subjektivnog i objektivnog, između spolja i unutra, svesti i okruženja, stvarnog i imaginarnog: "...više ne znamo šta je izmaštano, a šta stvarno, šta je fizička, a šta mentalna dimenzija neke situacije"¹⁰⁰. Slika više nije nužno vezana za realno, nije nužno praćena ni akcijom, a samim tim ni pokretom: "vreme je prestalo da zavisi od kretanja". Prisustvo različitih slika samo vreme stavlja u prvi plan: prošlo, subjektivno, sadašnje, buduće, imaginarno vreme... Iako je vezana za aktualizovanje u sadašnjem, u trenutku dok se film gleda, slika-vreme zapravo uključuje sve vremenske periode i nije nužno posredovana kretanjem, to je *neposredna slika-vreme* ili *slika-kristal* jer se kroz nju prelamaju različite vremenske odrednice.

Otvorenost, neorganska povezanost i prelamanje različitih vremenskih blokova u sliku-kristal ili sliku-vreme čine neodvojivom od konteksta koji je inkorporiran u svaki od postojećih vremenskih blokova. To je istovremeno i razlog za Delezovu konstataciju da film ne nudi gole slike, "umesto toga okružuje ih nekim svetom"¹⁰¹. Međutim, Delez

⁹⁸ Ž. Delez, *Pokretne slike, n. d.*, 240.

⁹⁹ "To su te neodređene slike, ti anonimni klišeji koji su u opticaju u spoljnom svetu, ali koji takođe prodiru u svačiju svest i obrazuju njegov unutrašnji svet, tako da svako u sebi poseduje samo psihičke klišeje pomoću kojih misli i oseća, misli o sebi i sebe oseća, pošto je sam jedan kliše među ostalima u svetu koji ga okružuje. Fizički, optički i zvučni klišeji i psihički klišeji se međusobno pothranjuju. Da se ljudi podnose i da podnose svet, neophodno je da beda prodre u unutrašnjost svesti i da se unutrašnjost izjednači sa spoljašnošću." Isto, 241-242.

¹⁰⁰ Ž. Delez, *Film 2: Slika-vreme, n. d.*, 27.

¹⁰¹ Isto, 99.

odlazi korak dalje konstatacijom da nije samo film materijalizacija promene prevazilaženja dualnosti između slike i pokreta, već da je i sam posmatrač odnosno njegova svest zapravo slika-pokret:

“Spoljne slike deluju na mene, prenose mi kretanje i ja uzvraćam kretanjem: kako bi to slike mogle da budu u mojoj svesti, ako sam ja sam jedna slika, tj. kretanje? Može li se uopšte, na ovom nivou, govoriti o sopstvu, o oku, mozgu ili telu? Reč je samo o prikladnom izražavanju, jer još uvek ništa ne dopušta ovakvu identifikaciju. Pre bi se moglo govoriti o gasovitom stanju. Moje sopstvo, i moje telo su, u stvari, beskonačno obnavljan skup molekula i atoma. Oni se ne razlikuju od svetova, odnosno od međuatomskih uticaja. Reč je, naime, o jednom i suviše vrućem stanju materije da bismo u njemu mogli da razlikujemo čvrsta tela. To je svet univerzalne varijacije, talasanja, univerzalnog zapljuskivanja: bez stožera i središta, bez desne i leve, gornje i donje strane... .. *Pokretna slika i tečna materija* su apsolutno jedna te ista stvar.”¹⁰²

Ono što je posebno značajno jeste to što Delez krizu delatne slike povezuje sa neorealizmom u filmu i određenim kontekstom: situacijom nakon Drugog svetskog rata u kojoj socijalne, ekonomske i političke prilike dovode do krize “američkog sna”, Holivuda i njegovih starih žanrova. Kriza je izazvana, između ostalog, naglim razvojem televizije koja je svojom ekspanzijom ozbiljno ugrozila filmsku industriju i pojavom novih kinematografija u Francuskoj (Trifo, Godar), Italiji (Fellini), Švedskoj (Bergman). Neke od osobenosti neorealizma su: snimanje na lokacijama, a ne u filmskim studijima, odbacivanje klasičnog holivudskog stila glume, uključivanje neprofesionalnih glumaca, korišćenje portabl opreme, male filmske ekipe, dokumentaristički pristup, uključivanje aktuelnog društveno-političkog trenutka i insistiranje na autentičnosti... Kontekst, u jakom smislu, postaje sastavni deo vizuelno-narativnih celina. To ističe i Delez koji kaže da je prelaz sa slike-pokreta na sliku-vreme i prebacivanjem težišta na trajanje, a ne akciju, u prvi plan stavljen - kontekst.

Slični procesi dešavaju se i u polju umetnosti. Pojavom novih umetničkih praksi nakon Drugog svetskog rata kao što su ambijent, hepening, performans, arte povera, land art, instalacija... - vremenska dimenzija u jakom smislu ulazi u registar vizuelnog. Zajednički imenitelj ovih umetničkih praksi, u manjoj ili većoj meri, postaje trajanje,

¹⁰² Isto, 73.

tačnije ograničeno trajanje koje, poput filmskog, uračunava niz kontekstualnih elemenata koji postaju sastavni deo umetničkog rada.

2.1.3. Od dela ka procesu

Tradicionalno umetničko delo je trajan, nepromenljiv predmet, napravljen tako da, u idealnom slučaju, večno traje. Za razliku od tradicionalnog, "otvoreno delo"¹⁰³ funkcioniše kao otvorena struktura jer uključuje momenat promene. Ovu tendenciju Eko detektuje u različitim umetničkim registrima: instrumentalnoj muzici, poeziji, prozi, plastičkim umetnostima, televiziji... Reč je o savremenom *novom načinu koncipiranja umetničke forme* u kojem umetničko delo, iako funkcioniše kao smisljena/značenjska celina, nije koncipirano kao završen/dovršen, nepromenljiv predmet, već kao otvoreni sistem u kojem je momenat promene konstitutivan za njegovo funkcionisanje.

Eko ističe da je otvoreno delo nešto specifično za određeni način izražavanja, savremenu umetnost u njenim različitim vidovima. Međutim, otvorenost je svojstvena svakom načinu umetničkog izražavanja i odnosi se na mogućnost najrazličitijih interpretacija u zavisnosti od ukusa, sklonosti, obrazovanja, emotivnog angažmana, kulturnog i socijalnog nasleđa. Otvoreno delo je, pored toga, koncipirano kao otvorena, promenljiva struktura. Ono uračunava spoljne okolnosti koje autor ne definiše kao *nužnost*, već kao *slučaj*. Autorova funkcija time nije ugrožena, već promenjena. U osnovi ove promene je to da pozicija autora nije više izjednačena sa pozicijom posmatrača, što je jedno od glavnih obeležja tradicionalne umetnosti: autor koncipira svoje umetničko delo polazeći od pretpostavke da će njegovo mesto, kao jedino validno, zauzeti posmatrač. Centralna perspektiva kao dominantni vid formulisanja prostora u slici do 20. veka mišljena je upravo tako: da centriraju posmatrača u odnosu na reprezentaciju na način koji je definisao sam umetnik. Isto važi i za interpretacije umetničkog dela: umetničko delo može da ima brojne interpretacije, ali one koje umetnik uračunava, koje su različite, ali ne i proizvoljne, slučajne: "postoji samo jedna lepeza strogo određenih i uslovljenih ishoda uživanja, na način da čitaočeva

¹⁰³ U. Eko, *Otvoreno delo*, Veselin Masleša, Sarajevo 1965, 6.

interpretativna reakcija nikada ne izbegne autorovoj kontroli.”¹⁰⁴ Nasuprot tome, "otvaranjem" dela, uvodi se niz mogućnosti, varijabli ne nužno definisanih od strane autora: umetnički rad je koncipiran tako da uračunava te mogućnosti. Zamena zatvorene strukture otvorenom, nužnosti - slučajem, kontrolisanog spektra mogućih interpretacija koje odgovaraju jednom uređenom sistemu znanja - otvorenosti za interpretacije koje ni sam autor ne može predvideti, premeštanje naglasaka sa unutrašnjosti, suštine ili bića umetničkog dela na spoljne elemente - neka su od ključnih obeležja Ekovog otvorenog dela.

Kao najraniji primer otvorenog dela Eko navodi Džemsa Džojisa i njegov roman *Fineganovo bdenje*. Ovaj roman Džojis piše sedamnaest godina, a njegove delove kontinuirano objavljuje pod naslovom "Work in progress". Dugogodišnji rad na ovom romanu i naziv u prvi plan stavljaju proces nastajanja romana. Istovremeno, proces nužno referira na promenu, što ne negira dovršenost - jer ipak je roman u određenom trenutku završen i u celosti objavljen. Ipak, naglasak je, ne na produktu, nego na procesu, "delu u konstantnom procesu nastajanja".

Šklovski u svojim tekstovima relativizira značaj umetničkog predmeta i takođe u prvi plan stavlja proces. On ontološku koncepciju značenja menja u koncepciju značenja kao procesa.¹⁰⁵ Čitanje (teksta) je proces proizvodjenja, a ne otkrivanja značenja jer otkrivanje polazi od pretpostavke da postoji originalno, prvobitno značenje do kojeg čitalac dolazi. Nasuprot tome, on ističe doživljaj određenog predmeta ili teksta, proces proizvodjenja smisla, iskustvo kreativnog procesa. On govori o tehnici oneobičavanja kao postupku kojim se poznate stvari i pojave vide u drugačijem svetlu, te se utoliko pažnja vezuje za njih i njihovo viđenje postaje iskustvo - novo, drugačije, sveže. U prvom planu je, dakle, proces proizvodjenja značenja i sve što je promenljivo u umetničkom delu, a ne njegov materijalni ekvivalent koji je kao takav nepromenljiv.

Ono što sredinom 20. veka Eko prepoznaje kao jednu novu poetiku, estetsku osobenost u savremenoj umetnosti je, zapravo, ideja koja postoji od samog početka veka. Sa pojavom avangardnih pokreta tradicionalno shvatanje umetničkog dela kao određenog fizičkog predmeta preispituje se, čak dovodi u pitanje uvođenjem različitih

¹⁰⁴ Isto, 36.

¹⁰⁵ B. Latimer, "Shklovsky the Postmodernist: Toward a Political Formalism", New York University, <http://www.gradnet.de/papers/pomo99.papers/Latimer99.htm>.

elemenata koji destabilizuju njegov nepromenljiv karakter. To, pre svega, dolazi do izražaja u dadaističkim praksama koje radikalno raskidaju sa tradicionalnim shvatanjem umetničkog dela izjednačavanjem umetničkog dela sa gestom. Avangardne umetničke prakse dovode u pitanje kategoriju umetničkog dela, njegov karakter privilegovanog predmeta, proizvoda za tržište. Kako Birger navodi, dadaističke manifestacije “se ni u kom smislu ne mogu adekvatno obuhvatiti kategorijom dela” ili one se “negativno određuju prema kategoriji dela”¹⁰⁶. One su najekstremniji avangardni oblik negacije umetničkog dela kao estetskog predmeta. Međutim, ne odbacuju sve avangardne umetničke prakse umetničko delo kao takvo, ali dovode u pitanje način njegovog funkcionisanja.¹⁰⁷

2.1.4. Procesualna umetnost

Avangardne prakse nisu ukinule kategoriju umetničkog dela, već su je proširile. Taj proces naročito dobija na snazi u prvim decenijama druge polovine 20. veka sa pojavom neoavangardnih pokreta i “restauracijom kategorije dela i korišćenjem u umetničke svrhe onih postupaka koje je avangarda izmislila s antiumetničkom namerom”.¹⁰⁸ Institucionalizacija avangardnih praksi i proširivanje kategorije dela aproprijacijom, ne samo neumetničkih predmeta i materijala, već i industrijskih proizvoda i tehnika, medija masovne komunikacije, ukazuje na izmenjeni karakter umetničkog dela. Funkcionisanje umetničkog dela kao zatvorenog sistema, jedinstvenog, unikatnog, neponovljivog i nepromenljivog predmeta dostiglo je svoje unutrašnje granice. Avangardno iskustvo imalo je ulogu u probijanju tih granica, “otvaranju sistema” što je dovelo do pojave brojnih umetničkih praksi kojima je zajedničko ograničeno trajanje.

¹⁰⁶ P. Birger, *n. d.*, 88-89.

¹⁰⁷ “Dišanovi “readymades”, na primer, imaju nekakav smisao samo u odnosu na kategoriju umetničkog dela. ... Činjenica da potpisuje “readymades” sadrži jasno ukazivanje na kategoriju dela. Potpis koji potvrđuje delo kao jedinstveno i neponovljivo, ovde se utiskuje na serijski proizvod. Time se provokativno dovodi u pitanje predstava o prirodi umetnosti, izgrađivana još od renesanse, kao o individualnom stvaranju jedinstvenih dela; sam čin provokacije stupa na mesto delo. Ne postaje li time kategorija dela istrošena?” P. Birger, *n. d.*, 89.

¹⁰⁸ P. Birger, *n. d.*, 89.

Nasuprot minimalnoj umetnosti, uvođenju industrijskih materijala i industrijske obrade koja umetnika izmešta iz procesa realizacije, u drugoj polovini šezdesetih godina 20. veka u pojedinim praksama reafirmiše se “prisustvo” umetnika u realizaciji rada i u prvi plan se stavlja sam proces realizacije što je uslovalo interesovanje za drugačije, neindustrijske materijale, neumetničke materijale koje je umetnik sam mogao da obrađuje i koji nose tragove procesa nastanka rada. Pored procesualne umetnosti sličan pristup prisutan je i u drugim postminimalnim praksama kao što su arte povera, land art, konceptualna umetnosti, performans i dr.¹⁰⁹ Tendencija za reafirmisanjem procesa nastanka rada ne znači odbacivanje forme odnosno predmetnosti umetničkog rada, već uključivanje tog procesa u izlaganje samog rada. Jedan od ključnih tekstova u kojem se iznose postavke procesualne umetnosti je tekst “Anti-Form” Roberta Morisa objavljen 1968. godine u *Artforumu*.

Iako naziv teksta eksplicitno ukazuje na odustajanje od konkretne forme umetničkog rada, Robert Moris u samom tekstu ne isključuje formu, već težište prebacuje na proces nastajanja rada i udaljavanje od minimalizma. On kaže da je proces realizacije bitan i u tradicionalnoj umetnosti: crteži, skice ukazuju upravo na tu fazu rada. Zatim, navodi umetnike kao što su Roden, Rosso u čijim se skulpturama vide tragovi rada ruku umetnika. Od modernih umetnika, po njegovom mišljenju, jedino je Džekson Polok reafirmisao značaj procesa nastanka rada. Moris se inače i pre pisanja ovog teksta bavio procesualnim pristupima: u radu *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) je u kutiju, koja svojom geometrijskom formom direktno referira na minimal, postavio uređaj koji emituje zvuke nasnimljene u procesu realizacije. Audio-zapisom je, ne samo dokumentovan proces realizacije rada, već je sam proces postao deo finalne postavke rada. Specifična nevizuelna komponenta rada, zvuk, ocrta kontekst realizacije rada. Zvuci iz radionice - udarci, tesanje, zakucavanje - direktno su ubačeni u novi kontekstualni okvir, galeriju za koju je karakteristična, pre svega, tišina.

¹⁰⁹ U periodu između 1966. i 1968. održano je niz izložbi procesualne umetnosti i drugih postminimalnih praksi uglavnom u privatnim galerijama, a proces institucionalizacije započet je izložbama kao što su “When Attitudes Become Form” H. Zemana (Harald Szeemann) u Kunsthalle u Bernu (ista izložba održana je i u muzeju Haus Lange u Krefeldu i Institutu za savremenu umetnost u Londonu), zatim izložba “Eccentric Abstraction” L. Lipard (Lucy Lippard), “Konzeption-Conception” K. Fišera (Konrad Fischer) i R. Vederera (Rolf Wederer) u Stadtisches muzeju u Leverkusenu, “Anti-Form” u John Gibson Gallery u Njujorku, “Anti-Illusion: Procedures/Materials” M. Taker (Marcia Tucker) u Whitney Museum u Njujorku i “Conceptual Art, Arte povera, Land Art” (1969) Đ. Čelanta (Germano Celant) u Galleria d’Arte Moderna u Turinu. “Process Art, Anti-Form, Arte Povera”, *Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Skira, Milano 2009, 117.

Kalemljenje (Deridin termin) jednog konteksta na drugi ukazuje na promenljivost, *nezasićenost* konteksta (opet Deridin termin) što otvara mogućnost za nova kontekstualna uvezivanja, kao što u ovom slučaju prebacivanje konteksta radionice u galeriju u prvi plan stavlja proces nastajanja rada. Istovremeno, emitovanje audio-zapisa demistifikuje tradicionalno, romantičarsko stvaranje umetničkog dela koje se odvija u tišini, daleko od očiju javnosti u nekakvoj skoro mističnoj situaciji u kojoj umetnik u zanosu stvara. Moris ovim radom dovodi u vezu tri različita konteksta i kritički se pozicionira u odnosu na svaki: tradicionalni, još uvek prisutan i, reklo bi se, najšire prihvaćeni kontekstualni okvir u kojem umetnost egzistira sa velikim U; zatim, institucionalni - galeriju kao recidiv kulturnog prostora, očišćenog od svega što je neumetničko, pa i od zvukova i aktuelni kontekst u kojem je minimalna umetnost pozicionirana kao radikalna i istovremeno institucionalno prihvaćena praksa.

U radu *Continuous Project Altered Daily* (Leo Castelli Gallery, 1969) Moris izjednačava proces realizacije sa finalnim radom tako što svakodnevno, tokom trajanja izložbe, menja postavku, sastavljenu od različitih materijala. Umetnički rad je zadržao predmetnost, ali je dovedena u pitanje njegova dovršenost i nepromenljivost. Istovremeno, ovaj rad predstavlja korak dalje u odnosu na prethodni po pitanju povezivanja konteksta u kojem je rad realizovan i konteksta u kojem se izlaže. U ovom radu se ova dva konteksta sve vreme prožimaju. Proces realizacije rada sastavni je deo njegove prezentacije.

To je istovremeno postalo jedno od bitnih obeležja savremene umetnosti: poznavanje konteksta u kojem umetnik radi. Često, kada to nije eksplicitno vidljivo u finalnom proizvodu, rad prati objašnjenje koje upućuje na proces nastajanja rada. Na primer, rad Santjaga Siere u kojem grupa ljudi pomera ogromni kameni blok u galerijskom prostoru može se tumačiti na različite načine. Međutim, ova situacija ima sasvim drugačije značenje kada se uzme u obzir da su to ljudi na ivici egzistencije koji su za minimalnu nadoknadu spremni da rade bilo šta i kada se uzme u obzir da ovaj umetnik uglavnom radi sa marginalizovanim grupama ljudi. Takođe, potpuno ista situacija ima određeno značenje (značenja) kada je u nekom svakodnevnom, neumetničkom prostoru, a potpuno drugo kada je u galeriji. Procesualna umetnost je, zapravo, problematizovanjem procesa nastajanja rada ukazala na značaj konteksta u

kojem se rad realizuje kao i mogućnost uvezivanja u druge kontekste i kontekstualni potencijal kao bitnu odliku "rada" u umetnosti.

2.1.5. Kejdz: umetničko delo=proces

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

Uvođenje tišine promenilo je ustaljene odnose između umetničkog dela i publike, ali i između samog dela i umetnika. Prvo, "nestaje dualizam subjekt-objekt između slušaoca i onoga što se sluša, i proizvođača zvukova i zvukova koji se proizvode"¹¹⁰. Ovo su posledice toga što se "zvuk-tišina rastvara (se) u sveprožimajućoj i sveprisutnoj zvučnoj stvarnosti", i utoliko nestaje razlike između onoga što je umetnik proizveo kao zvuk i onih "zvukova" koji pripadaju tišini. Istovremeno, nestaje razlika između onih zvukova koje proizvodi umetnik i zvukova koji pripadaju posmatraču dok sluša. Umetnik se iz svoje neprikosnovene pozicije "povlači": postaje slušalac, a ne samo autor. Tišina, neočekivanost i slučaj postaju satavni deo dela.

"Ranije, tišina je bila protok vremena između dva zvuka, višestruko upotrebljiva, između ostalog za ukusno uređivanje, gde razdvajanjem dva zvuka ili dve grupe zvukova dolaze do izražaja njihove razlike ili odnosi; ... Tamo gde nije prisutan ovaj niti neki drugi cilj, tišina postaje nešto drugo - uopšte ne tišina, već zvuci, ambijentalni zvuci. Njihova priroda je nepredvidiva i promenljiva."¹¹¹

¹¹⁰ M. Savić i F. Filipović (prir.), *John Cage*, Radionica SIC, Beograd 1981, 8.

¹¹¹ J. Cage, "Kompozicija kao proces: Promene", M. Savić i F. Filipović (prir.), *John Cage*, 34.

Uključivanjem ambijentalnih zvukova, zvukova koji su neintencionalni, delo se oslobađa subjektivnosti (emotivnog, intelektualnog, mentalnog upisa) umetnika, njegovog egoizma i privatne patologije.¹¹² Umesto ličnog ugla, subjektivnog pogleda, “umetničke” obrade i determinisanosti, umetničko delo se otvara ka situaciji, promeni. Istovremeno, kontekst izbija u prvi plan: koncertna dvorana, orkestar, dirigent, publika, sve ono što je okvir, podrazumevajuće. Ispostavilo se da tišina nije potpuna tišina, da rad dobija jednu potpuno novu dimenziju koja je neprimetna kada je umesto tišine prisutan zvuk. Tu nepotpunu tišinu čine zvukovi koji dolaze iz ambijenta u kojem se rad izvodi: šumovi, zvukovi, kašljanja publike, nakašljavanje dirigenta, priprema dirigenta i muzičara u orkestru, početak, poklanjanje publici i sl.

“Vreme koje se uspostavlja ovakvim neodređenim zasnivanjem muzičkog dela jeste neprekidna sadašnjost: to više nije zaustavljeno, izdvojeno “muzičko” vreme, koje bi trebalo da nas začara, uvede u magički, fiktivni isečak vremena, zatvoren i potencijalno - kroz ponavljanje - večito isti muzički objekt, već doslovno uranjanje u jedinstven i jednokratni realan vremenski tok, onaj isti u kojem se odvija i životni proces.”¹¹³

Takođe, kada Kejdž izvodi kompoziciju za klavir 1952. godine u trenutku kada se reafirmišu avagardne umetničke prakse i pojavljuju nove umetničkih praksi predstavlja jedan kontekstualni okvir, a kada istu kompoziciju izvodi nekoliko decenija kasnije BBC orkestar, to je potpuno drugačiji kontekst: jedan od najpoznatijih simfonijskih orkestara na svetu, poznati dirigent, elitna koncertna dvorana, ogromna publika, prenos uživo i komentar “jedno od najimpresivnijih izvođenja”¹¹⁴.

Otvaranjem strukture muzičkog dela, otklanjanjem čvrstih odrednica njegove organizacije, uvođenjem tišine, zatim šumova i svih onih “nemuzikalnih”, svakodnevnih, proizvoljnih, slučajnih zvukova kao i stanovište da “strogo muzička pitanja više nisu ozbiljna pitanja,”¹¹⁵ Kejdž ukazuje na prevazilaženje medijskih

¹¹² “Ukus, volja, osećanje, sve to patvori stvarnost i razdvaja ljude, znači diktaturu, nametanje sopstvenog ugla gledanja odnosno slušanja, zaodevanje stvari plaštom svog ega. Međutim, upravo ovakav način poimanja umetnosti vlada zapadnim svetom od vremena renesanse, dakle od doba uobličavanja onih ideja na kojima, sve do danas, počiva tradicija evropskog humanizma.” F. Filipović, “Beleške o Johnu Cageu”, *John Cage, n. d.*, x.

¹¹³ Isto, viii.

¹¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=zY7UK-6aaNA>.

¹¹⁵ F. Filipović, “Beleške o Johnu Cageu”, *n. d.*

specifičnosti i granica između umetničkog i neumetničkog. Suprotnost između tišine i zvuka odbacuje se u korist sveprisutne zvučne stvarnosti. Ono što povezuje muziku i tišinu su zvuci: u muzici to su muzički tonovi, intencionalni i organizovani po unapred utvrđenoj šemi, dok su nemuzički zvuci oni koji dolaze iz ambijenta, neintencionalni, oni koji predstavljaju novinu i za samog kompozitora.

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

2.1.6. Problematizovanje umetničkog dela kao predmeta u srpskoj neoavangardnoj umetnosti

Najranija preispitivanja tradicionalno shvaćenog umetničkog dela kao stabilnog, nepromenljivog predmeta vezana su za rana istraživanja Leonida Šejke. U svojim spisima zabeležio je da ga zanima proces taloženja: taloženje različitog materijala, taloženje boje, čak i taloženje prašine na površini platna. Njegov rad *Proglašavanje* (1958) sastoji se od četiri fotografije na kojima je zabeležena akcija proglašavanja, "čin kojim se neki predmet uvodi u Đubrište"¹¹⁶. Fotografisane su dve situacije: Šejka koji, u nekoj vrsti, improvizovanog ogrtača, vrši određenu akciju nad nađenim predmetom, flašom. U drugoj situaciji Šejka pozira držeći u rukama znak, crni krug u belom kvadratu presečenom dijagonalama, tzv. cadis. Obe situacije proizlaze iz Šejkinog vrlo kompleksnog teorijskog diskursa nazvanim sistemom kvartura koji se bazira na

¹¹⁶ I. Subotić, *n. d.*, 31.

simboličkom značenju broja 4.¹¹⁷ Istovremeno, rad je vezan za poetiku Đubrišta, temu kojom se Šejka u jednom periodu intenzivno bavio. To je uključivalo obilaženja gradskih đubrišta, sakupljanja, klasifikovanja, intervenisanja na nadenim i odbačenim predmetima. Međutim, *Proglašavanje* se od prethodnih postupaka razlikuje po tome što je sam rad izjednačen sa akcijom, performativom koji se dokumentuje tako da je jedini materijalni trag - fotografija. Sličan postupak karakterističan je i za rad Vladana Radovanovića *Fijo-tan-bl* (1957) koji čine dve fotografije na kojima je zabeležen određeni proces u dva različita vremenska razmaka; zatim, *Mini projekat: Da-Ne* (1958), *Akciju na prirodnom taktizonu* (1958), *Lažno penjanje* (1958). U svakom od ovih radova materijalna komponenta rada zamenjena je vremenskom.

Uvođenje vremenske dimenzije, doduše, ne u ovako eksplicitnom vidu, već posredno, preko mobilnih, nefiksiranih elemenata karakteristično je za rane radove Kolomana Novaka i Tomislava Kauzlarića. U *Kugla-kaleidoskop* (gips, staklo, 1961) Novak je unutrašnjost skulpture ispunio ogledalima, pokrenuo joj dno i time uveo momenat promene na fizičkom (pokretno dno) i optičkom (više ogledala u kojima se menjaju odrazi) nivou. Istovremeno je eksperimentisao sa uvođenjem optičkog pokreta u sliku u *Trodimensionalnim slikama* (1961) koje su menjale boju u odnosu na ugao posmatranja. Međutim, on je i fizički pokrenuo delove slike pomoću mehanizma sa zupčanicima kao u radu *Kinetički varijabile* (papir, drvo, motor, 50x50x8cm, 1964). Slično se može reći i za njegove luminokinetičke radove u kojima pokret uvodi pomoću svetlosti.¹¹⁸

Radovi Tomislava Kauzlarića iz perioda 1967-1968 izdvajaju se svojim živopisnim nazivima (*Divbuba, Zubobolja, Bubapjevica, Jurina čuvar smokava, Poštansko sanduče, Hipi-čigra, Nepoznati je došao, Kapetane, o moj kapetane*), ali i svojom naglašenom sličnošću sa igračkama.¹¹⁹ To ukazuje na jedno sasvim novo

¹¹⁷ Isto.

¹¹⁸ "Činjenica da jedno delo može za različite posmatrače postojati kao konceptualno različito delo: kao objekt, kao promenljiva slika i kao mogućnost promene slika, znači da je sama ontologija i morfologija umetničkog dela promenjena. Promena ontologije dela sastojala se u tome da delo više nije samo ono što jeste TU ispred oka, već i ono što može biti u konkretnom vremenu mašinskog rada i u fikcionalnom vremenu naših optičkih fantazama." M. Šuvaković, *Luminokinetika. Koloman Novak*, Prometej, Novi Sad, 1999, 56.

¹¹⁹ "Ove skulpture imaju karakter predmeta-igračaka za veliku i malu decu koje bi se možda odlično uklopile u ambijente dečjih vrtića ili zabavnih parkova." B. Rajčević, *Tomislav Kauzlarić*, Arion, Beograd, 1988, 17.

shvatanje skulpture u kojem ona gubi svoju privilegovanu poziciju nedodirljivosti, izdvojenosti iz svakodnevnog života i nasuprot tome, referira na predmet koji je upravo predviđen za neposrednu manipulaciju kao što je igračka. Ove skulpture takođe imaju mobilne delove i nemaju postament tako da su i u formalnom smislu integrisane u svakodnevni, realni prostor. Jedan od Kauzlarićevih radova koji se u najvećoj meri udaljava od oficijelne skulptorske produkcije istog perioda je *Hipi-čigra* (obojeno drvo, 1968). Ako se krene od analize pojedinih elemenata skulpture (volumen, masa) moglo bi se doći do zaključka da ovaj rad, zapravo, i nije skulptura. Kao prvo, on ne samo da nema postament, nego visi, tačnije, lebdi u prostoru jer je tankom žicom okačen o plafon. Drugo, masa ili volumen u klasičnom smislu ne postoje. Pre bi se moglo reći da je u pitanju nekakva konstrukcija koja najviše podseća, kao što i sam naziv kaže na predmet za igranje, čigru. Zatim, ona i jeste zamišljena kao predmet za "igru" jer je napravljena tako da može da se pomera, okreće.

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

2.1.7. Vremenska dimenzija i instalacija

Specifičnost instalacije kao hibridne forme je, po mišljenju Rozalind Kraus, u njenoj prostornoj dimenziji po kojoj se razlikuje i od tradicionalne skulpture ("simbolički prostor") i od moderne ("idealistički prostor"), a koju ona definiše pomoću

modela "i pejzaž i arhitektura".¹²⁰ Tradicionalna skulptura ima simbolički odnos prema mestu na kojem se nalazi i to je, najčešće, komemorativna skulptura. Modernistička skulptura ima drugačiju logiku: najčešće je apstraktna i samoreferencijelna i nije simbolički povezana sa mestom na kojem se nalazi. Kraus smatra da je proces odvajanja od simboličkog mesta počeo krajem 19. veka i navodi primere konkretnih skulptura koje, po njenom mišljenju, obeležavaju početak ovog procesa: Rodenovu skulptura *Balzaka* i *Vrata pakla*.¹²¹

Kraus posebno ističe funkciju postamenta u odnosu na prostor. U tradicionalnoj skulpturi njegova uloga je povezivanje skulpture sa određenim mestom. U modernističkoj postament je strukturalni deo skulpture koji je izdvaja u odnosu na realni prostor i ističe njen nomadski karakter. Za razliku od simboličkog prostora klasične skulpture i idealističkog prostora modernističke skulpture, nova vrsta prostora ("i pejzaž i arhitektura") je, zapravo, realni prostor, onaj u kojem se posmatrač kreće. Međutim, i pored neospornog značaja dimenzije realnog prostora, za instalaciju je od podjednakog značaja i vremenska dimenzija. Šta više, moglo bi se reći da je vremenska dimenzija mnogo više u fokusu interesovanja nego što je to prostorna dimenzija. Na osnovu čega se može doći do ovakvog zaključka?

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

¹²⁰ R. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, London 1986, 279.

¹²¹ Isto, 280.

Instalaciju, pre svega, definiše sadašnjost, period dok je izložena pogledu posmatrača. Zbog toga je bitan posmatrač jer je i on deo rada koji svojim prisustvom aktuelizuje rad tako što je u tom trenutku u specifičnoj situaciji koja kao takva postoji u ograničenom periodu. Najranija tumačenja instalacije kao nove umetničke prakse, pre svega, Rozalind Krauss u eseju “Skulptura u proširenom polju”, stavljaju naglasak na prostor jer je to logika dominantne paradigme - modernističke. Međutim, retroaktivno gledano, moglo bi se reći da je instalacija, kao uostalom i video umetnost, u prvom planu rad sa vremenskom dimenzijom, tačnije sa sadašnjim vremenom, aktuelnošću, prisutnošću.¹²² Čak i megalomanski land art projekti koji rade sa ogromnim prostranstvima kao što je Smitsonova *Spirala Džeti*, na primer, predstavljaju "rad sa vremenom" jer se, samim tim što se nalaze u prirodnom, “nedirnutom” okruženju uračunava “vraćanje prirodi”, reteritorijalizacija od strane prirode koja je "u stalnom procesu kretanja".¹²³

2.1.8. Relaciona estetika

20. vek završava se odbacivanjem većine (ili svih) materijalnih komponenti umetničkog rada i proglašavanjem oblika društvenosti - umetničkim radom. Burio uvodi pojam relacione estetike “čiji teorijski vidokrug pre čini samo polje međuljudskih interakcija i njihov društveni kontekst, nego afirmacija *samosvojnog* i *ličnog* simboličkog prostora”¹²⁴. On ističe da umetničko delo nije forma, već formacija koja se strukturira pri susretu subjekta i objekta, više subjekta, grupe i individue, umetnika i sveta, subjekta i određenog iskustva. Umetnost postaje oblik društvenosti, sačinjena od istog materijala kao i društveni odnosi.

¹²² “A promjena o kojoj je riječ novonastala je nevažnost prostora, zamaskirana kao poništenje vremena. U softverskom svemiru gdje se putuje brzinom svjetlosti, prostor se, doslovno, može prijeći “u tren oka”; dokinuta je razlika između “tamo daleko” i “tu blizu”. Prostor više ne određuje granice djelovanja i njegovih učinaka i nije previše - ili uopšte - bitan. Vojni stručnjaci rekli bi da je izgubio svoju “stratešku vrijednost”. Z. Bauman, *Tekuća modernost, n. d.*, 115.

¹²³ Spirala Džeti se nalazi na Mrtvom jezeru u Juti koje je istovremeno najniža tačka nadmorske visine tako da bi se moglo zaključiti da je Smitson računao sa potapanjem tog dela zemljišta što se i desilo.

¹²⁴ N. Burio, “Relaciona estetika”, *Košava*, Specijalno izdanje br. 42/43, Centar za savremenu kulturu Konkordija, Vršac 2003, 6.

“Umetnost je, dakle, stanje susretanja!”¹²⁵

Ako su opšteprihvaćene forme društvenosti - sastanci, susreti i druženje - postale umetnički rad, postavlja se pitanje da li je reč o proširivanju polja umetnosti i uspostavljanju kontinuiteta sa neoavangardnim pravcima? Do ovakvog zaključka bi se moglo doći ukoliko se u relacionim praksama prepozna kritički stav koji je polazište za nove umetničke prakse koje su tokom pedesetih i šezdesetih godina 20. veka imale za cilj proširivanje granica umetnosti. Međutim, “oblici društvenosti” teško se mogu dovesti u vezu sa kritičkim stavom. Šta više, ono što je glavna zamerka relacionim praksama je upravo odsustvo kritičnosti, “razvodnjeni oblik kritike društva”, poricanje postojanja društvenih sukoba, nemogućnosti komunikacije u otuđenom društvu, elitističke forme društvenosti i sl.

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

“Slika ili skulptura su a priori okarakterisane svojom simboličkom raspoloživošću: ako se izuzmu realne prepreke materijalne prirode (radno vreme muzeja, geografska udaljenost) jedno umetničko delo moguće je videti u svako doba: ono je izloženo pogledu i radoznalosti, sa teorijskog stanovišta, univerzalne publike. Ipak, za savremenu umetnost se može reći da često nije »raspoloživa«, budući da se može videti samo u određenom trenutku. Tipičan primer je performans: kad se jednom završi, od njega opstaje samo dokument, koji nije isto što i samo delo. Ova vrsta prakse pretpostavlja sklapanje »ugovora« sa gledaocem, »aranžmana« čije kaluzule, počev od šezdesetih godina ovog veka, postaju sve raznovrsnije: umetničko delo nije više dato na uživanje u okviru temporalnosti koja bi odgovarala nekom spomeniku, ono nije otvoreno spram univerzalne publike, ono se odvija kao događaj i to za publiku koju umetnik poziva. Rečju, delo poziva na susret i sastajanje, te tako poseduje sopstvenu temporalnost.”¹²⁶

¹²⁵ Isto, 8.

¹²⁶ Isto, 13.

Delez je smatrao da je filmska slika postala uputstvo za čitanje svih ostalih slika. Proširivanjem područja likovnog (tradicionalnih medija slike i skulpture) u tzv. vizuelne umetnosti koje su pored medija tehničke reprodukcije nakon Drugog svetskog rata uključile i niz novih umetničkih praksi kao što su ambijent, hepening, performans, arte povera, land art, instalacija... - vremenska dimenzija ulazi u registar vizuelnog. Zajednički imenitelj ovih umetničkih praksi, u manjoj ili većoj meri, postaje trajanje, tačnije ograničeno trajanje: ono što je bilo karakteristično za film - pokret, početak i kraj - postaje obeležje umetničkih praksi tako da bi se moglo govoriti, kao što Delez tvrdi, o posrednoj ekstenziji filmskog načina mišljenja na različite umetničke prakse. Sa pojavom filmske slike dolazi do prevazilaženja dualiteta između slike i pokreta, što Delez označava uvođenjem pojma slika-pokret. Slika-pokret je po načinu svog funkcionisanja mnogo bliža fluidnom stanju i ne samo to, već je i recepcija ovih slika kretanje jer je svest posmatrača, "beskonačno obnavljan skup molekula i atoma"¹²⁷. Delez je preko filma došao do fluidnosti kao glavnog obeležja ne samo filmske slike, već, ako je filmska slika uputstvo za čitanje svih ostalih slika, onda i umetnosti uopšte. Uvođenje vremenske dimenzije je u tom smislu dovelo do paradigmatske promene u registru umetnosti jer je umetnički rad učinilo fluidnim.

Fluidnost umetničkog dela predmet je kritike I. Mišoa koji kaže da je savremeni svet ostao bez umetničkih dela "ako se pod tim imaju na umu oni dragocjeni i rijetki predmeti kojima se donedavno pridavala neka *aura*, aureola, čarobno svojstvo da budu žarišta stvaranja jedinstvenih, uzvišenih i istančanih estetskih doživljaja", ali da je svet istovremeno preplavljen lepotom koja je postala imperativ.¹²⁸ Nestajanje dela kao fizičkih predmeta on dovodi u vezu sa, pre svega, tim što su dela zamenila iskustva. Paradigmatičan primer te promene je video instalacija. Proces odustajanja od konkretnog dela u korist iskustva dobio je zamah, po njegovom mišljenju, sa neoavangardnim pravcima i pojavom praksi koje uključuju vremensku dimenziju i ograničeno trajanje. Dišan je svojim redimejdom "otvorio Pandorinu kutiju" i to je, na kraju 20. veka, dovelo do nestajanja dela kao predmeta i središta estetičkog iskustva.

¹²⁷ Ž. Delez, *Slika-vreme*, n. d., 73.

¹²⁸ "Lijepi su pakirani proizvodi, skupocjena odjeća sa svojim stiliziranim logotipima, nabildana tijela što ih je preoblikovala ili pomladila plastična kirurgija, našminkana lica, njegovana ili zategnuta, piercing i poosobnjena tetovaža, zaštićen i očuvan okoliš, životno okruženje napučeno maštovitostima dizajna..." I. Michaud, n. d., 7.

Umetnost je izgubila svoju suštinu, jedinstvenost i rasplinula se poput etra.¹²⁹ Ono što Mišou izmiče je sledeće: upravo je Dišan sa redimejdom među prvima ukazao na efekat tehničke reprodukcije koja će, ako ne u potpunosti onda svakako u velikoj meri izmeniti način funkcionisanja umetnosti.

Transformacija umetničkog dela u određeno iskustvo, trajanje, događaj, promenljivi skup elemenata koji nema nužno svoj materijalni ekvivalent, jedno je od glavnih obeležja savremene umetnosti. Polazeći od tradicionalnog shvatanja umetnosti, dolazi se do određenja savremene umetnosti kao nesupstancijalne, rasplinite i bez suštine što je i Mišooov zaključak. Međutim, ukoliko polazište nije tradicionalno, ovakva određenja savremene umetnosti nemaju nužno negativne konotacije. Naprotiv, ona ukazuju na drugačiji način funkcionisanja umetničkog dela - fluidan - i to je jedna od, svakako, nezaobilaznih osobenosti sadašnjeg trenutka, ne samo u umetnosti, već i u mnogim drugim registrima.¹³⁰

Nakon pojave tehničke reprodukcije i uvođenja vremenske dimenzije u registar vizuelnog umetnički rad preuzima logiku fluida: njegova materijalna komponenta, kao što je oblik, veličina, format, postala je promenljiva, a njegov značenjski okvir - kontekstualan. U jednom intervjuu iz 1990. Kejdž govori o razlici između determinističke i nedeterminističke pozicije. Prva odgovara tradicionalnom pristupu muzici i za pretpostavku ima progres, nepostojeći, imaginarni cilj. Druga, koja u mnogo većoj meri odgovara načinu na koji živimo u 20. veku, tiče se toga kako stvari vidimo u trenutku dok ih doživljavamo. Ako je polazište prva pozicija, svako izvođenje je približavanje idealu. Ako je polazište druga, svako izvođenje je nužno ono što jeste i, kako kaže Kejdž: “you'd better listen while it's going on, otherwise you'll miss it”.¹³¹

¹²⁹ “Pronalazak ready-madea oduzeo je umjetnosti supstancijalnost i učinio je proceduralnom. Poopćivanje te proceduralne prirode pretvara je u paru ili plin koji se posvuda širi. Svijet je preplavljen estetskom atmosferom. Istovremeno se iz ritualiziranog, sakraliziranog svijeta umjetnosti, koji se grčevito drži svoje dragocjene teatralizirane rijetkosti, malo-pomalo gube ne samo djela nego i sudionici. Jedino nekoliko upornih, zanesenih i konzervativnih, ako ne i otvoreno racionarnih upućenika, uporno ustrajavaju u održavanju obreda. Izvana, radosno i nesvjesno, svi su umjetnici i sve pliva u umjetnosti. Uistinu je ludo kako je svijet sada postao u cjelini lijep. To je pobjedničko slavlje estetike.” Isto, 45.

¹³⁰ Pogledati: Bauman, *Fluidni život, Fluidni strah, Fluidna ljubav*.

¹³¹ John Cage in conversation with Steve Sweeney Turner, “John Cage's Practical Utopias”, *The Musical Times*, Vol. 131, No. 1771 (Sep., 1990), 469-472.

2.2. Uvođenje fragmenta u diskurs umetnosti

U ovom poglavlju biće reči o tome kako je uvođenjem fragmenta u diskurs umetnosti započet proces otvaranja umetničkog dela “ka spolja” birgerovski rečeno, što je jedan od ključnih preduslova za pojavu kontekstualnih praksi. Polazna pretpostavka je povezanost procesa fragmentisanja sa kontekstualnim načinom funkcionisanja umetničkog dela. Uočavanje veze između fragmenta i konteksta za polazište ima Benjaminovo shvatanje alegorije, Birgerov pojam neorganskog umetničkog dela, poststrukturalistička čitanja neoavangarde, pojma ponavljanja kod Buhloha, Ovensovo proširivanje pojma alegorije i eksternalizacije. Kakva je veza između uvođenja fragmenta i konteksta? Na koji način je otvaranje ka spolja povezano sa fluidnim kontekstom? Zbog čega je fragment bitan za kontekstualni način mišljenja i kontekstualne prakse u umetnosti? Kakva je veza između fragmenta i alegorije kod Benjamina? Koje su sličnosti i razlike između Ovensovog i Benjaminovog tumačenja alegorije? Koje su konsekvence ospoljavanja umetničkog dela? To su pitanja koja bi trebalo da razjasne vezu između fragmenta i konteksta i pokažu kako je fragment ušao u registar umetnosti, kako se manifestuje u umetničkim praksama i kako je time omogućeno uvođenje konteksta.

2.2.1. Alegorija kod Benjamina

Valter Benjamin u “Drugom carstvu” govori o novom kontekstu - Moderni - obeleženom novim tehnikama tehničke reprodukcije koje su dovele do modifikacije postojećih simbola. Tradicionalni simbol, po njegovom mišljenju, dobio je alternativu, već u baroku - to je alegorija. Barokna alegorija nije puka suprotnost simbolu iako se po načinu funkcionisanja razlikuje od njega. Sa pojavom tehničke reprodukcije barokna alegorija dobija još jednu modifikaciju, a to je moderna alegorija. Pojam alegorije kod Benjamina ukazuje na formu mišljenja koja ne polazi od totaliteta, celine, već

fragmenta. Fragment dovodi u pitanje univerzalističke pretenzije u shvatanju *istine*, značenja ili smisla kao nepromenljivih, datih i zatvorenih kategorija.¹³²

Tradicionalni simbol je datost, nepromenljiva kategorija, vrsta samodovoljnog iskustva zatvorenog u sebe, celina koja uračunava organsko jedinstvo između slike i značenja kao odraz shvatanja sveta kao celine. Alegorija je, s druge strane, povezana sa shvatanjem sveta kao nestalnog, promenljivog, propadljivog i samim tim zasnovana je na fragmentarnosti. Alegoričar je onaj koji iz fragmenata čita značenje: “Razmišljač, kojemu pogled, preplašen, pada na krhotinu u ruci, postaje alegoričar.”¹³³ Istovremeno, alegorija je povezivanje fragmenata iz različitih konteksta, kretanje značenja, nešto slično uspomeni koja je u stalnom procesu promene u odnosu na iskustvo, emocije, mišljenje. Krhotine, ruševine, uspomene - to su analogije koje odgovaraju načinu funkcionisanja alegorije. Ono što im je zajedničko je, pored fragmentarnosti, izdvajanje iz određenog konteksta i gubitak organskih veza sa celinom.

Primer barokne alegorije su Ticijanove alegorije: *Alegorija razuma*, *Alegorija Alfonsa d'Avalosa*, *Vaspitavanje kupidona...* (1560-1570), ... “Slika” u baroknoj alegoriji ima karakteristike amblema, simbola samo što je njena priroda fragmentarna, a ne univerzalna: u kontekstu ove slike predstavljeni fragmenti imaju određeno značenje: u *Alegoriji razuma* tri ljudske glave i tri životinjske glave simbolizuju tri etape ljudskog života (mladost, zrelost i starost) i istovremeno tri vremenska perioda (prošlost, sadašnjost i budućnost). Zatim, povezivanje ljudskih i životinjskih glava odnosi se i na veličanje razuma, mudrosti, razboritosti opet u zavisnosti od tri vremenska perioda kao analogija između etapa ljudskog života i razuma: sadašnjost uči od prošlosti i vodi računa o budućnosti. Sama ideja o prikazivanju razuma kroz analogiju tri forme vremena je klasična, pripisuje se Platonu. Prikazivanje vremena kao tri starosna doba takođe je postojeća predstava koju Ticijan preuzima. S druge strane, prikazivanje vremena (prolaznosti vremena) kao tri životinjske glave smatra se da je preuzeto iz

¹³² U Benjaminovoj zaostavštini može se naći podatak da on već 1923. govori o svojoj nameri da piše o “teoriji alegorije”. Knjiga *Poreklo nemačke žalobne igre*, objavljena 1927. godine, je najkompletnija studija o alegoriji. Ona je zapravo predstavljala prvu fazu njegovih istraživanja barokne alegorije nakon čega je planirao da napiše knjigu o Bodleru *Bodler kao alegoričar (Baudelaire as Allegorist)* u kojoj bi se bavio modernom alegorijom. Ovu knjigu nije napisao, ali su sačuvani fragmenti teksta o Bodleru koji su objavljeni pod naslovom “Centralni park” i u kojima se mogu naći u naznakama fragmenti koji govore o modernoj alegoriji, razlici između barokne i moderne alegorije. B. Cowan, “Walter Benjamin's Theory of Allegory, *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, 1981, 109-122.

¹³³ W. Benjamin, “Centralni park”, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986, 115.

egipatske mitologije¹³⁴. Ticijan u ovoj alegoriji koristi postojeće simbole, tačnije fragmente određenih simboličkih celina iz različitih tradicija i kombinuje ih. Na njegovoj slici značenje (skup značenja) proizlazi iz načina na koji su ovi fragmenti povezani. U kontekstu druge slike isti fragmenti na drugačiji način povezani mogu imati drugo značenje.

Ono što deli baroknu od moderne alegorije je tehnička reprodukcija. Modernu alegoriju Benjamin povezuje sa krizom umetnosti sredinom 19. veka koja je bila izazvana pojavom tehničke reprodukcije. Krizu (u) umetnosti dovodi u vezu sa nemogućnošću usklađivanja tehnološkog razvoja i umetnosti. Tehnološki razvoj je u tom trenutku prevazišao umetničke tehnike izvođenja što je smisao umetničkog izražavanja dovelo u pitanje. To se, pre svega, odnosi na pojavu tehničke reprodukcije koja je destabilizovala umetničku reprezentaciju jer je preuzela njenu funkciju (reprezentovanje) i svela je na puki tehnološki momenat (klik foto-aparatom).

Novi kontekstualni okvir, Moderna, doneo je niz novina kao što je, između ostalog, moderni grad. Jedno od glavnih obeležja modernog grada je masa. "Nastanak je mase pak istodoban s masovnom proizvodnjom."¹³⁵ Masovna proizvodnja je po Benjaminu jedan od glavnih uzročnika krize umetnosti. Masovna proizvodnja stvari pretvara u robu. U baroknoj alegoriji amblematski karakter imaju samo slike, a u modernoj amblematski karakter nemaju samo slike, već i predmeti. "Sliku" je zamenila roba: bilo koji predmet može dobiti amblematski karakter, postati deo alegorije. S pojavom robe u prvi plan je stavljena i jedna nova funkcija, izlagačka. Uvođenje izlagačke funkcije karakteristično za novi način proizvodnje (masovne proizvodnje) manifestuje se u različitim registrima: pored robe, izlagačku funkciju ima i prostitutka koja po Benjaminu predstavlja "očovečenje" robe¹³⁶, "masovni artikl"¹³⁷; zatim, izlozi kao dodaci na fasadama, pasaži¹³⁸ takođe ukazuju na dominaciju izlagačke funkcije kao

¹³⁴ Bog Serapis je prikazivan sa troglavim čudovištem: glavom vuka, lava i psa i okružen zmijom. Čudovište predstavlja vreme a tri životinjske glave tri forme vremena: lav sadašnjost i njegova pozicija je u sredini jaka, stabilna; vuk predstavlja prošlost, sećanje koje nestaje, a pas - budućnost, nadu.

¹³⁵ W. Benjamin, "Centralni park", *n. d.*, 109.

¹³⁶ Isto, 111.

¹³⁷ "U liku što ga je prostitucija poprimila u velikim gradovima žena se pojavljuje ne samo kao roba već u pregnantnom smislu i kao masovni artikl. To se nagoviješta i artificijelnim presvlačenjem individualnog izraza u korist profesionalnog, kakav se on pojavljuje kao djelo šminke." Isto, 121-122.

¹³⁸ Isto, 121.

efekta masovne proizvodnje. Promene u načinu proizvodnje dale su i umetničkom delu karakter robe, a njegovoj publici oblik mase.

Ako je "utemeljenje na obredu" povezano sa ograničavanjem kretanja umetničkog dela zbog vezanosti za određeni kulturni prostor, pojavom tehničke reprodukcije ono iz određenog, definisanog, kulturnog i privilegovanog prostora izlazi u "svet". Sa "utemeljenjem u politici" postaje deo različitih socijalnih kretanja i dobija različite socijalne funkcije, poput robe. Jednokratno postojanje u kulturnom prostoru, vezanost za "Sada i Ovde", sa pojavom tehničke reproduktivnosti se omasovljuje: ono "ide u susret primaocu", aktuelizuje se kao niz reprodukcija, istovremeno je na više različitih mesta i ne samo to, već može i da se menja u odnosu na različite situacije, "da pomoću izvesnih postupaka, kao što su uvećanje ili usporeno snimanje, uhvati slike koje naprosto izmiču prirodnoj optici"¹³⁹. Međutim, ono što je ključno za pojavu tehničke reprodukcije je fragmentisanje:

"Vrač i hirurg odnose se međusobno kao slikar i kameraman. Slikar vodi računa, u svom radu, o prirodnom rastojanju prema realno datom; kameraman, naprotiv, prodire duboko u tkivo date realnosti. Slike koje nam donose prvi i drugi, veoma se razlikuju - od slikara je totalna, od kamermana mnogostruko rascepkana i njeni delovi se spajaju po novoj zakonitosti."¹⁴⁰

Fragmentisanje realnosti, otkidanje stvari iz njihovih uobičajenih veza, omogućava uvezivanje fragmenata u različite kontekstualne situacije i konstantnu proizvodnju značenja. Prebacivanje težišta na izlagačku funkciju, "utemeljenje u politici" i fragmentacija - sve su to karakteristike moderne alegorije koje se mogu dovesti u vezu sa kontekstom i otvaranju ka kontekstu. Raskidanje organskih veza je odvajanje od prvobitnog, izvornog, jednog ili definisanog konteksta. Prebacivanje težišta na izlagačku funkciju uvodi mogućnost kretanja kroz različite kontekste ili, kako bi Derida rekao, "uvek otvorena mogućnost njegovog istrzanja i njegovog kalemljenja" u druge kontekstualne lance.

¹³⁹ V. Benjamin, "Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti", *n. d.*, 102.

¹⁴⁰ Isto, 118-119.

2.2.2. Neorgansko delo

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

“Ukoliko se pokuša razlaganje pojma alegorije na njegove sastavne delove, dobija se sledeća shema: 1. Alegoričar *izdvaja jedan elemenat iz totaliteta životnog konteksta*. On ga izoluje lišavajući ga njegove funkcije. Alegorija je, dakle, *suštinski fragment* i zbog toga je suprotnost organskom simbolu. ... 2. Alegoričar *spaja tako izolovane fragmente realnosti i na taj način stvara smisao*. To je *postavljeni smisao, on se ne nadaje iz originalnog konteksta fragmenata*. 3. Benjamin određuje delatnost alegoričara kao izražavanje melanholije. ‘Ako predmet pod pogledom melanholije postaje alegoričan, i ona uzrokuje da život otiče iz njega, te predmet *postaje mrtav*, ali osiguran u vječnosti, onda je on alegoričaru na raspolaganju, njemu prepušten na milost i nemilost. To znači: od sada je on sasvim nesposoban da isijava neko značenje, neki svoj smisao; *na značenju daje onoliko koliko mu daje alegoričar.*”¹⁴¹

Ovde su naznačena najbitnija obeležja fragmenta: njegov ulazak u diskurs umetnosti - izdvajanjem iz *totaliteta životnog konteksta*; njegov način funkcionisanja - povezivanje sa drugim fragmentima i promenjena funkcija konteksta. Prekidanjem organskih veza dolazi do destrukcije prvobitnog, organskog konteksta - uslova, okolnosti, faktora vezanih za njegovo nastajanje - koji su za totalitet, organsko umetničko delo, značajni, ali ne i za fragment. Istrgnut iz konteksta fragment gubi životnost i *postaje mrtav* i to Benjamin povezuje sa melanholijom. Postajanje mrtvim znači da je *nesposoban da isijava neko značenje iz sebe samog*. Time se stvara situacija u kojoj fragment dobija značenje spolja - iz konteksta, u konstelaciji koju čine različiti fragmenti. Kontekst je promenljiv, neorganski jer se menja u zavisnosti od kombinacije fragmenata. To istovremeno znači, što uostalom i sam Birger pominje, da je sada ključna uloga alegoričara koji kombinuje fragmente i proizvodi značenje.

“Umetnik koji proizvodi organsko delo odnosi se prema svom materijalu kao prema nečemu živom, i poštuje njegovo značenje nastalo iz konkretnih životnih situacija. Avangardnom umetniku, međutim, materijal je samo materijal; njegova aktivnost sastoji se

¹⁴¹ P. Birger, *n. d.*, 106-107.

ni u čemu drugom do u tome da ubije 'život' materijala, tj. u istrigavanju materijala iz njegovog funkcionalnog konteksta, kojem duguje svoje značenje."¹⁴²

Uvođenje fragmenta nije samo novi umetnički postupak koji egzistira paralelno sa organskim umetničkim delom jer se promena desila u mnogo širem registru. U promenjenom režimu rada nalaze se, ne samo neorganska umetnička dela kao što su avangardna umetnička dela, već i ona "tradicionalna". U promenjenom režimu rada je, zapravo, sve ono što pripada registru umetnosti: avangardana umetnička dela, organska umetnička dela, ali i umetnička dela koja su nastala vekovima ranije. Postavlja se pitanje da li je i kako moguće da jedno tradicionalno umetničko delo mišljeno kao totalitet, "slika sveta" može odjednom početi da funkcioniše kao fragment? Da je to moguće potvrđuje muzej. Agresivnim činom istrzanja iz prvobitnog konteksta, kulturnog prostora, kao što je crkva, jedna oltarska slika, na primer, u izmenjenom režimu rada - muzeju, galeriji - postaje umetničko delo. Ono što njoj omogućava da funkcioniše u izmenjenom kontekstu je to što, izlaskom iz kulturnog okruženja ona dobija robni karakter: u prvi plan dolazi njena izlagačka, a ne kulturna vrednost; ona postaje predmet za masovnu upotrebu - publiku. Njena kulturna funkcija nije u potpunosti nestala; ona je prisutna kao recidiv u novom statusu umetničkog dela kao privilegovanog predmeta.

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

¹⁴² Isto, 108.

kontekstu određenih ideala ženske lepote (ukoliko je reč o predstavi određene svetiteljke ili Bogorodice).

Kolaž, kao avangardni postupak, direktno ukazuje na fragmentisanje kao efekat tehničke reprodukcije. Pojavom kolaža fragment ulazi u slikarsko polje u svom najelementarnijem vidu, kao komad tkanine, papira, ambalaže, novina i sl. Deo realnosti postaje deo slikarske iluzije. Međutim, njegova funkcija nije iluzionistička - i po tome se razlikuje od ostalih likovnih elemenata. Taj fragment je deo likovne celine i ima određenu likovnu vrednost - boju, oblik i sl. - ali, za razliku od ostalih likovnih elemenata, on ne reprezentuje nešto iz realnosti, on sam je realnost ili deo odsutne realnosti. Međutim, iako funkcioniše po principu montaže fragmenata, kubistički kolaž istovremeno uračunava i nešto tradicionalno, a to je veza između slike i realnosti. Tipografija, brojevi i neslikarski materijali kao fragmenti realnog predmeta prolongiraju ulazak apstrakcije. Pošto je kolaž granični slučaj koji ima osobenosti i avangardnog i tradicionalnog umetničkog dela, postavlja se pitanje na koji način funkcioniše kontekst u kubističkom kolažu? Da li je, na primer, kontekst bitan za Pikasove kolaže sa isečcima iz novina na kojima se mogu čitati delovi teksta koji referiraju na aktuelna politička zbivanja?

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

Uvođenje alegorijskog načina mišljenja koje Benjamin povezuje sa tehničkom reprodukcijom i pojavom Moderne, paradigmatička je promena koja je dovela do *preinačenja celokupne socijalne funkcije umetnosti*. Uvođenjem fragmenata čiji se nagoveštaji prepoznaju još u baroku, a što do punog izražaja dolazi sa pojavom tehničke

reprodukcije, preinačen je način funkcionisanja umetničkog dela. Avangardni umetnici su u svojim delima nastojali da tu promenu učine vidljivom.¹⁴³

Barokna alegorija radi sa fragmentima što se moglo videti na pomenutoj Ticijanovoj slici: fragmentiranim predstavama tela (ljudskog, životinjskog), fragmentima iz različitih slikarskih celina (prikazivanje vremena kao tri starosna doba je postojeća predstava koju Ticijan preuzima), različitih tradicija (zapadno-evropska umetnost, egipatska umetnost, antička filozofija). Od ovih fragmenata on konstruiše jednu novu celinu koja je zadržala prethodna, ali i dobila nova značenja u novom okruženju. Princip konstrukcije različitih fragmenata se prepoznaje, ali je u mnogo jačoj meri prisutna sinteza u smislu koherentne celine, jedinstva značenja - u ovom slučaju to je predstava alegorija razuma. Za razliku od barokne alegorije u kolažu je u prvom planu upravo princip konstrukcije i negacija sinteze: fragmenti u kolažu ne čine koherentnu celinu u smislu značenja jer i u novom kontekstu funkcionišu, ne kao deo celine (određenog značenja ili skupa značenja), već kao fragmenti. Taj princip je dodatno naglašen ubacivanjem neslikarskog materijala (ambalaže, novina, kanapa, tapete...). Ovaj postupak dovodi u pitanje reprezentacijski karakter ove likovne celine jer neslikarski materijali nemaju funkciju reprezentovanja realnosti (kao ostali slikarski elementi) jer su oni sami deo, fragment te realnosti. Birger uvodi pojam montaže¹⁴⁴ u teoriju avangarde upravo da bi ukazao na udaljavanje od tradicionalnog sistema predstavljanja “koji je počivao na podražavanju stvarnosti i principu da umetnički subjekt transponuje realnost”¹⁴⁵.

Onog trenutka kada je deo neslikarskog ili realnog ušao u prostor slike, bilo je samo pitanje trenutka kada će i predmet, svakodnevni, neslikarski dobiti svoje mesto u registru umetnosti. Dišanova *Fontana* dovodi do ogoljenosti promenjeni način funkcionisanja umetničkog dela nakon pojave tehničke reprodukcije. On uzima predmet masovne proizvodnje, pisoar, čiji se robni karakter ne može dovesti u pitanje i

¹⁴³ “Njihove pesme su ‘salate od reči’ koja sadrži opscene obrte i svaki zamisliv jezički otpad. Nisu drugačije ni njihove slike na koje su montirali dugmad ili vozne karte. Takvim sredstvima su postizali bezobzirno uništavanje aure svojih kreacija; sredstvima produkovanja obeležavali su ih kao nešto reprodukovano.” V. Benjamin, “Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti”, 124.

¹⁴⁴ Pojam *montaža* je preuzet iz filma, ali dok je u filmu reč o tehničkom postupku specifičnom za medij filma, Birger o montaži govori kao o umetničkom postupku pomoću kojeg objašnjava pojam neorganskog umetničkog dela.

¹⁴⁵ P. Birger, *n. d.*, 118.

proglašava ga umetničkim delom (izlaganjem na Salonu nezavisnih i nizom drugih postupaka kao što je, između ostalog, pisanje tekstova). Činjenica da se evidentno radi o predmetu masovne proizvodnje (i pored potpisa na samom predmetu) nedvosmisleno upućuje na njegov robni karakter i izlagačku funkciju, o čemu govori Benjamin. Samim tim što je njegova funkcija, pre svega, izlagačka to upućuje na njegov fragmentarni način funkcionisanja: nepostojanje organskih veza sa određenom celinom, prvobitnim kontekstom, već mogućnost kretanja kroz različite kontekste što je karakteristika predmeta masovne proizvodnje u kapitalističkom društvu. Konsekvence ovakvog Dišanovog postupka su sledeće: kapitalizam kao društveno uređenje ne manifestuje se samo u načinu proizvodnje, već i u drugim registrima društvenog delovanja kao što je umetnost. Dišan to eksplicitno pokazuje sa redimejdom koji, u jednom registru funkcioniše kao upotrebnii, a u drugom kao umetnički, a da li je reč o upotrebnom ili umetničkom predmetu - zavisi od konteksta u kojem se nalazi. Efekat fluidnosti manifestuje se i u samom registru umetnosti kroz različite statusse koje *Fontana* ima: original, fotografija, kopija, replika....

Ticijanova alegorija funkcioniše u određenom simboličkom sistemu kao reprezentacija, totalitet; kolaž dovodi u pitanje reprezentaciju, ali i dalje funkcioniše kao određena slikarska celina; neslikarski materijali gube iluzionističku funkciju jer su deo realnosti, ali su kao fragmenti te realnosti izdvojeni unutar određenog slikarskog prostora. Sa redimejdom taj izdvojeni, slikarski (iluzionistički ili neiluzionistički) prostor nestaje i ostaje komad realnosti: predmet iz svakodnevnog života. Čak je i sam predmet u izvesnom smislu irelevantan što pokazuje Dišanova *Fontana*, koja važi za jedan od najpoznatije delo u umetnosti 20. veka, a koja kao konkretan predmet skoro da i nije postojala: pisaar je bio izložen na Salonu nezavisnih i tada, kako je sačuvano u dokumentaciji je bio sklonjen. Štiglicova fotografija je navodno jedini materijalni trag ovog prvobitno izloženog predmeta. Dišan je izostajanje predmeta nadomestio tekstovima o samom radu, a nakon Drugog svetskog rata izlagao je replike. Međutim, rad je sve vreme prisutan u registru umetnosti jer Dišan naglasak stavlja, ne na predmet, već zamisao, ideju, koncept i strategije njegovog pojavljivanja.¹⁴⁶

¹⁴⁶ "Uvođenje fragmenata iz realnosti menja umetničko delo na temeljan način. Ne samo što slikar odustaje od oblikovanja celine slike; slika zadobija jedan drugačiji status, pošto delovi slike prema realnosti ne stoje više na način karakterističan za organsko delo: oni više nisu znaci koji stoje za stvarnost, oni *jesu* stvarnost." Isto, 118-119.

2.2.3. Rodčenko: slika-predmet

Uvođenje fragmenta “otvara” tradicionalno zatvorenu strukturu umetničkog dela. Dišan se oslobađa i slikarskog okvira, slikarskog prostora, materijala i postupka i ostavlja samo fragment koji ne reprezentuje, već je sam realnost. U istom periodu još jedan umetnik dolazi do sličnih određenja umetničkog dela polazeći od potpuno različitih pretpostavki. Obojica u jednom trenutku izjednačavaju umetničko delo i svakodnevni predmet, brišu razlike između umetničkog i neumetničkog predmeta. U pitanju je Rodčenko i njegov rad *Čista crvena boja*, *Čista plava boja* i *Čista žuta boja* koji su prvi put bili izloženi 1921. godine u Moskvi. To su tri slike iako se mogu posmatrati kao jedna, triptih, tako da je teško reći da li ove slike čine celinu ili su autonomne ili je to, što je najverovatnije, potpuno irelevantno. Ono što je problematično, intrigantno ili teorijski zanimljivo je da li su to uopšte slike? Ako se pođe od opšte pretpostavke da je slika delo koje nastaje u procesu nanošenja boje na slikarsko platno, onda je svakako reč o slici. Takođe, ako se pođe od, opet, opšte pretpostavke da je slika delo ruku umetnika, i to potvrđuje njihov status slike. Međutim, ono što je indikativno je da ove slike, zapravo, uopšte ne moraju biti “delo ruku umetnika” jer nemaju, sem boje i platna i standardnog pravougaonog oblika, ništa što bi se prepoznalo kao specifično umetničko obeležje tako da bi se na osnovu toga moglo pretpostaviti da njihov izvođač nije nužno umetnik, već bi mogao biti bilo ko. Zašto?

“Ono što je naslikano, (međutim), izgleda tako da se možemo zapitati da li je ovde uopšte primerena reč “slikanje”, kako je tradicionalno razumemo. Jer, svako bi s razlogom rekao da tu u stvari nije naslikano ništa. Naime, čitavo platno je ravnomerno prekriveno samo jednom bojom, slika nije pretežno već potpuno monohromna i, što je važno naglasiti, monotonska, bez ikakvih tonkih razlika u homogenom, jedinstvenom polju. Na slikovnoj površini, dakle, nema ničeg osim, ako je tako ispravno reći, samo te površine. Uz to, boja nije nanosena na platno slikarskom četkom, koja je važna slikarska konvencija, tako da slika u izvesnom smislu nije napravljena na standardni slikarski način. ... Nema na toj površini ne samo nikakvog predmeta, figure ili apstraktne forme, već ni linije, crte, tačke ili mrlje, nema nikakvog znaka niti traga, čak ni fakturnih nejednakosti, neravnina materije boje, ničega što bi remetilo jednobojnost, jednotonalnost i ravninu površine.”¹⁴⁷

¹⁴⁷ S. Mijušković, *Prva “poslednja ‘slika’”*, Geopoetika, Beograd 2009, 18-19.

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

Konsekvence Dišanovog postupka ekvivalentne su Rodčenkovim: predmet bez specifično umetničkih obeležja. Njegovi monohromi funkcionišu na sličan način kao Dišanov redimejd, iako je u pitanju drugačiji postupak: Dišan je svakodnevni predmet ubacio u kontekst umetnosti i dodelio mu time umetnički status; Rodčenko je umetničkom delu dao robni karakter, a pri tom pokazao da ono ipak nije izgubilo status privilegovanog umetničkog predmeta. Međutim, ono što je zajedničko i za Dišanov redimejd i Rodčenkove monohrome je da oni kao umetnički predmeti funkcionišu samo u određenom kontekstu - van njega oni su obični predmeti. Ovo su granični primeri otvaranja umetničkog dela ka spolja, ka preispitivanju kontekstualnih određenja umetničkog dela, na direktan (Dišan) i indirektan (Rodčenko) način. Obojica ističu desupstancijalnu, antiesencijalističku i konvencionalnu prirodu umetnosti i robni karakter umetničkog dela nakon pojave tehničke reprodukcije ukazujući na promene koje su, sa novim proizvodnim odnosima, zahvatile i sve segmente društvenog delovanja.

“Ova pak duša, koju možemo razumeti i kao esenciju, ne prebiva u nekim dalekim, nedokučivim nebeskim predelima, već je tu u blizini, u neposrednom okruženju, u mreži raznovrsnih, istorijski uslovljenih i promenljivih konvencija. Tako duša nije u tekstu već u kontekstu.”¹⁴⁸

2.2.5. Alegorija (Ovens)

U tekstu ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” polazeći od Benjaminovog tumačenja, Ovens ukazuje na neiskorišćene potencijale alegorije u analizi savremene umetnosti. On polazi od šireg određenja alegorije kao postupka, tehnike, stava, procedure ili načina percepcije, a ono što je, po njegovom mišljenju, zajedničko za sve pomenute manifestacije je “metatekstualni aspekt”, ”pozivanje jednog teksta na drugi”.¹⁴⁹ Kao i Benjamin, Ovens ističe fragmentarni karakter alegorije upoređujući je sa palimpsestom. On ističe i neke druge aspekte alegorije koji se takođe mogu dovesti u vezu sa Benjaminovim određenjima. Na primer, on smatra da je alegorija model za svaku vrstu komentara u čemu se krije i njen kritički potencijal. Zatim, Ovens kao Benjamin govori o aproprijativnom karakteru slika koje čine alegoriju, koje, samim tim što su fragmenti nekih već postojećih celina ulaze u nove konstelacije, ne kao kreirane, već konfiskovane slike¹⁵⁰ - one su neka vrsta komentara, a ne reafirmisanja originalnog (prvobitnog) značenja. Alegoričar dodaje drugo značenje slici i to je, kao što Ovens ističe, razlog zašto je alegorija odbačena u modernističkoj umetnosti, ali istovremeno teorijski zanimljiva iz pozicije postmoderne umetnosti.

Kao primer alegorije u postmodernoj umetnosti on navodi umetnike koji produkuju slike preuzimajući reprodukcije postojećih slika - fotografije, crteža, filmskog snimka. Ovako preuzete slike funkcionišu kao fragmenti jer upućuju na tragove nekog već postojećeg značenja koje treba dešifrovati jer se izgubilo ili promenilo u ponovljenoj situaciji i izmenjenom kontekstu. To je razlog zašto je alegorija nužno povezana sa fragmentom, nečim što je okrnjeno, nedovršeno i što je,

¹⁴⁸ Isto, 85-86.

¹⁴⁹ C. Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October*, Vol. 12, 1980, 68.

¹⁵⁰ “... the allegorist does not invent images but confiscates them.” Isto, 69.

kao što je još Benjamin istakao, najbliže ruševini. Drugi primer alegorije u postmodernoj umetnosti su *site-specific* radovi, intervencije u prostoru koji su po načinu funkcionisanja bliski ruševinama jer su fizički vezani za konkretne lokacije, menjaju se tokom vremena i nestaju kao ruševine.¹⁵¹ Pošto je najčešće jedini trag ovakvih intervencija fotografija, to istovremeno ukazuje i na alegorijski potencijal fotografije. "Fotografija odražava našu želju da se fiksira nešto propadljivo, ograničenog trajanja."¹⁵² Alegorijski potencijal ima i fotomontaža koja akumulira različite fragmente na jednoj površini i akumulacije. Istovremeno, akumulacija može biti bazirana na identičnim fragmentima, ponavljanjima istih sekvenci što opet ukazuje da i repetitivnost ima alegorijski karakter. Još jedno alegorijsko obeležje postmoderne umetnosti koje je, kao i prethodna, u suprotnosti sa estetskom funkcijom umetničkog dela je izjednačavanje teksta i slike, recipročnost između vizuelnog i verbalnog: rečima se pripisuje vizuelno iskustvo ili slike se čitaju kao tekst koji treba dešifrovati. U alegoriji slika je tekst, a tekst se tretira kao slika. Ovo upućuje na jedno od bitnih osobenosti alegorije, a to je da joj nisu primenjive postojeće stilske, žanrovske, medijske klasifikacije jer ona ima hibridni karakter. Takođe, paralela ruševina kao pokazatelja procesa raspadanja, deartikulacije i distanciranja od prvobitnog značenjskog okvira u kontekstu umetnosti je upotreba odbačenih predmeta i materijala (*junk art*) koja u novom kontekstualnom okviru dobijaju drugačiju funkciju.

Negativno određenje alegorije je povezano sa njenim tumačenjem kao *suplementa*, nečeg pridodatog spolja što je u suprotnosti sa modernističkim shvatanjem umetničkog dela kao samodovoljnog, autonomnog. Međutim, gledano iz ugla postmodernih umetničkih praksi i fenomena kao što su aproprijacija, *site-specificity*, hibridnost, akumulacija kojima je zajedničko upravo otvaranje ka spolja, dodavanje značenja, promenljivost značenja, ponavljanje, odbacivanje zatvorenosti umetničkog dela u odnosu na spoljašnje okolnosti i odbacivanje samodovoljnosti - to ukazuje na kontekstualne mogućnosti i kontekstualni potencijal ovih umetničkih praksi. Iz toga se

¹⁵¹ "...it is the memento mori of the twentieth century.", Isto, 71.

¹⁵² Isto, 71.

može zaključiti da je alegorija, o kojoj je još Benjamin pisao i na kraju 20. veka predstavlja jedno od ključnih obeležja umetnosti.¹⁵³

2.2.6. Uvođenje neumetničkog u kontekst umetnosti

U srpskoj umetnosti druge polovine 20. veka, na tragu avangardnih iskustava, jedan broj umetnika počinje da koristi neumetničke materijale u svom radu i time produkuje razliku u odnosu na dominantni umereno-modernistički model na lokalnoj sceni. Neumetnički materijali posebnu ulogu dobijaju u taktizonima Vladana Radovanovića.¹⁵⁴ Iako formalno podsećaju na apstraktne, amorfne skulpture, taktizoni imaju jedan izrazito neskulptorski kvalitet. Svojim amorfnim oblikom formiraju unutrašnje kanale u kojima se nalaze različiti materijali organskog i neorganskog porekla, uglavnom neumetnički, kao što su krzno, dlaka, sunder, najlon, plastelin, piljevina. Upotreba ovakvih materijala, naročito organskih, a ne nužno umetničkih predstavlja atak na njegovo "plemenito" poreklo i status "nedodirljivog". Ono što se suprotstavlja skulptorskom, plemenitom i umetničkom karakteru ovih predmeta je dodir. Dodir anulira jednu od glavnih funkcija tradicionalnog umetničkog dela po kojem je ono, pre svega, estetski predmet. Zatim, upućuje na ono što je Eko definisao kao zamena *vidljivog opipljivim*: neprozirna unutrašnjost rada koja je u tradicionalnoj skulpturi poistovećivana sa njenom "suštinom" - skrivenoj, van domašaja pogleda posmatrača - u taktizonima se doslovno može opipati. Istovremeno, dodir je specifično iskustvo vezano, pre svega, za kontakte sa svakodnevnim, upotrebnim predmetima i ljudima tako da dodir u taktizonima dobija funkciju povezivanja umetničkog i neumetničkog iskustva.

U radovima nastalim u periodu između 1955. i 1960. Šejka, takođe, pored slikarskih, počinje da koristi i neslikarske materijale (svakodnevne, organske, odbačene)

¹⁵³ Zanimljivo je da i Kurbe za jednu od svojih programskih slika koja je trebalo da ukaže na novu ulogu umetnika u modernom društvu, i novi, netradicionalni pristup slici, koristi naziv alegorija i tako pokušava da alegoriju uvede u modernu umetnost. Isto, 77.

¹⁵⁴ *Taktizon 10, Fijotabl* (gips i krzno, 58x27x25cm, 1957), *Taktizon 11* (daska, gumice, boja, metalne "klackalice", plastelin, 47x31x3cm, 1958), *Taktizon 12*, plošni (dufiks sa piljevinom, najlon, sunder, dlake, 80x63x8cm, 1958), *Taktizon 13*, 1963 (nije realizovan). Grupa autora, *Vladan Radovanović. Sintezijska umetnost*, Narodni muzej Kragujevac, 2005.

kombinujući ih sa iluzionistički naslikanim motivima.¹⁵⁵ Kombinovanjem slikarskih i neslikarskih materijala i tehnika, Šejka je destabilizovao status specifično umetničkog (materijala, tehnike, postupka) dovodeći ga u istu ravan sa neumetničkim (čak organskim!). Ovakav pristup Šejka je kasnije u svom traktatu nazvao panrealizmom. Panrealizam bi se mogao definisati kao jedinstvo različitih realnosti.¹⁵⁶ Šejka je čak i boju, osnovni slikarski materijal, tretirao kao realnost po sebi, konkretnost, a ne slikarski materijal u funkciji predstavljanja.¹⁵⁷

Paralelno sa eksperimentisanjem u mediju slike, Šejka u svoj rad uvodi predmete, uglavnom nađene, odbačene: skuplja ih, klasifikuje, ispituje njihovo poreklo, oblik, interveniše na njima i proglašava ih umetničkim delima. Najraniji primeri ovakve njegove aktivnosti su iz 1956. godine: *Flaša – defunkcionalizovani objekt* (flaša oslikana sivom bojom, visina 24 cm, 1956), *Destrukcija flaše* (flaša oslikana uljem, visina 27 cm, 1956), *Flaša – proglašavanje objekta* (flaša slikana belom i sivom bojom, visina 21,5 cm, 1956). Zatim, to su predmeti, uglavnom manjih dimenzija, odbačeni delovi većih celina, koji su u potpunosti izgubili svoju prvobitnu funkcionalnu vrednost. Šejka ih kombinuje u manje celine, lepi, kolažira ili interveniše bojom, natpisom. Na taj način dobija sasvim nove strukture bogatog sadržaja, najčešće upakovane u kutije (kartonske, drvene) manjih dimenzija sa ili bez poklopca.¹⁵⁸ Konceptijski okvir ovih radova je, takođe, poetika Đubrišta kojom se bavio na različite načine: doslovnim obilascima gradskih đubrišta na kojima je dolazio do materijala za svoje radove, beleženjem tih obilazaka kao svojevrsnih umetničkih akcija na kojima je proglašavao

¹⁵⁵ “Biljke, draperije, zgužvana hartija, paučinasta materija, oblaci, razlivena tečnost (krv, voda), kristalaste strukture, mikroorganizmi, životinje, uvelo lišće, oblici otpalog maltera na zidovima, oblici truljenja.” I. Subotić, “Leonid Šejka: parabola o integralnom”, katalog retrospektivne izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972, 28.

¹⁵⁶ “Različiti vidovi realnosti tako postaju jedna panrealnost. Panrealnost obuhvata sve različite potencije prostornosti, sva stanja materije, sve gustine i sva značenja predmeta.” L. Šejka, *Traktat o slikarstvu*, Nolit, Beograd 1964, 148.

¹⁵⁷ “slojevi pigmenta imaju značenje apsolutne konkretnosti”. Citirano prema: I. Subotić, *n. d.*, 29.

¹⁵⁸ Primeri ovakvog tipa rada su: *Objekt – kutija* (kartonska kutija s poklopcem bojena odozgo, unutra asamblaž: drvo, metal, koren, ulje, 13x17,8x3,5cm, 1956); *Objekt Lenjinski* (drvo, predmeti, kolaž, 26x22,5x14cm, 1956), *Objekt s klatnom metalooscilacije* (drvo, predmeti, asamblaž, 45x45x7cm, 1956), *Zgift multipleks* (kartonska kutija s asamblažom, 31,5x16,5x6cm, 1957): “objekt-kutija koja sadrži novine, mreže, konopce, kućine, vatu, celuloid, pozlaćene gvozdene elemente, ulje”. I. Subotić, *n. d.*, 28.

pojedine nađene predmete za umetnička dela i teorijskim i književnim interpretacijama njegovog nezaobilaznog prisustva u kontekstu moderne civilizacije.¹⁵⁹

Rad sa odbačenim predmetima u velikoj meri referira na kontekst jer su u pitanju predmeti koji su iz svog prvobitnog konteksta u kojem su imali upotrebnu funkciju izmešteni u drugi kontekst u kojem su tu funkciju izgubili. Njihova oslobođenost od prvobitnog konteksta daje im potencijal neograničenog uvezivanja, *kalemljenja* u nove kontekste. Istovremeno, ovakav tip radova u kojima se koriste odbačeni predmeti polaze od najekstremnijeg suprotstavljanja tradicionalno shvaćenog umetničkog dela kao privilegovanog predmeta.

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

”Ta akcija imala je dve faze. U prvoj posetioci su, svojim prilozima za ”skladište“, aktivno uticali na izmenu ambijenta donoseći u njegov prostor stare štapove za golf, prašnjave abažure rashodovanih stolnih lampi, ping-pong loptice, pregorele radio cevi, puknute balone, rajsnedle i spajalice, opuške francuskih cigareta, omote od bombona, žvakaćih guma i higijenskih maramica od hartije, tikve i crni luk, te niz sličnih otpadaka iz sadržaja svog svakidašnjeg životnog trajanja. Druga faza akcije sastojala se u korekciji i kreaciji tako stvorenog rekvizitarijuma i publika je aranžirala ”skladište“ menjajući položaje i odnose predmeta, žvrljajući, crtajući i pišući po do tada praznim listovima bele hartije da bi, štaviše, pojedinci pokušali da ”nadgrade“ i neke od autorovih izloženih radova.“¹⁶⁰

Ova izložba je specifična iz nekoliko razloga. Prvo, ona u istu ravan dovodi umetnički i neumetnički registar: galeriju, skladište, đubrište, rekvizitarijum, mesto druženja, igre, intervenisanja, uživanja... Slika, crtež i predmet iz svakodnevnog života imaju isti status u ovom kontekstualnom okruženju: svi se tretiraju kao fragmenti stvarnosti, ali i ”umetnički” predmeti. Ono što je u tradicionalnoj paradigmi neosporno, a to je razlikovanje između umetničkog i neumetničkog predmeta, sada je u drugom planu. Takođe, trajanje izložbe je bilo ograničeno na tri sata tako da je i to pomerilo izložbu u pravcu događanja, a ne izlaganja u tradicionalnom smislu.

¹⁵⁹ ”Đubrište je, (dakle), prostor principijelno neupotrebljivih stvari. Predmeti ovde postoje okrenuti zvezdama. Takođe su bezrazložne radnje koje se čine sa tim predmetima, kao i one radnje kojima se ti predmeti proizvode. Đubrište – to je prostor čiste igre.“ L. Š., ”Grad, đubrište, zamak”, *Književne novine*.

¹⁶⁰ B. Tirnanić, ”Iznenada jednog petka“, *Nin*, Beograd, 16. 11. 1969.

Kombinovanje ili približavanje umetničkog i neumetničkog registra karakteristično je i za izložbu *Drangularijum* (Galerija Studentskog kulturnog centra, 1971) koja se odvija u sasvim drugačijem kontekstualnom okruženju. Za razliku od Šejkine izložbe koja zadržava tradicionalne reference u smislu proizvodnja odbačenih u umetničke ili bar dragocene predmete i njihovim izjednačavanjem sa crtežom i slikom, koncept *Drangularijuma* je baziran na izlaganju izvanumetničkih predmeta i dišanovskom izboru umetnika s ciljem destabilizovanja specifično umetničkih određenja umetničkog rada. Takođe, *Drangularijum* je kontekstualna intervencija jer predstavlja pozicioniranje mlađe grupe umetnika nasuprot opšteprihvaćenom, visokomodernističkom i oficijalnom modelu umetničkog izražavanja. Na to upućuje i činjenica da se, nasuprot modernističkom i originalnom, ističe neoriginalni koncept izložbe - slične izložbe već su se organizovale u svetu¹⁶¹ - i beogradski kontekst kao specifičnost ove izložbe.

Udaljavanjem od tradicionalnog (isključivanjem estetskog momenta i standardne izložbene delatnosti) i modernističkog shvatanja umetnosti (odbacivanjem originalnosti), uspostavlja se veza sa pokretima istorijske avangarde i to insistiranjem na šoku recipijenta kao "najvišem principu umetničke intencije".¹⁶² "Drangularijum ne mazi pogled i ne raznežuje, on je šok, on vređa, on je provokacija..." Zatim, *Drangularijum* se naziva igrom, dosetkom što takođe ukazuje na avangardu kao *background*. Posebno je zanimljiv iskaz "Drangularijum je trenutna situacija". Ovaj iskaz zapravo nagoveštava drugačije shvatanje umetnosti u kojem je statično, finalno, dovršeno, večno zamenjeno trenutnim, promenljivim, nečim što je u procesu. U tekstu pisanom više od dve decenije nakon izložbe, jedan od autora pratećih tekstova izložbe, Ješa Denegri, potvrdio je ono što se već tada moglo naslutiti:

"Već samim tim što je bio tražen izvanumetnički predmet govori koliko je u tom trenutku kriza već zahvatila pojam umetničkog dela kao privilegovanog estetskog predmeta; jer u takvom delu videlo se nešto veštačko, udaljeno od života, izolovano od same same stvarnosti postojanja."¹⁶³

¹⁶¹ Izložba sličnog koncepta koja se najčešće pominje je izložba *Amore mio* Akile Bonita Olive održana u Montepulcianu, juna, 1970.

¹⁶² Birger, Peter, *n. d.*, 28.

¹⁶³ J. Denegri, *Sedamdesete, n. d.*, 90.

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

”*Drangularijum* je pokušaj da se prikaže novo, da se pobegne sa koloseka utabanih staza. On nije ni kaskanje za zbivanjima van naših granica ni neko izživljavanje koje se može protumačiti kao posledica nesposobnosti da se kreira na polju likovnog. *Drangularijum* je samo realno sagledavanje ćorsokaka u kome se to likovno danas nalazi.“¹⁶⁴

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

I upravo to se i desilo. Jedan broj umetnika, uglavnom mlađih, tek izašlih sa Akademije, udaljili su se od školskih, akademskih znanja i krenuli u istraživanje drugačijih formi izražavanja. Svedočenja nekih od ovih umetnika nakon trideset i više godina od same izložbe u najboljoj meri odslikavaju značaj ove izložbe: ”napipavanje nekih novih stvari“¹⁶⁵, udaljavanje od ”institucionalnog shvatanja i prezentacije umetnosti u smislu slike i svih ostalih klasičnih disciplina. To je bilo definitivno izlaženje;“¹⁶⁶ ona je ”materijalizovala neku vrstu preokreta, konkretizovala pomeranja parametara u shvatanju umetnosti. Ljudi nisu u prvom trenutku uvideli ozbiljnost te izložbe, delovala im je kao još jedno zezanje mladih umetnika; niko nije mogao da prepozna jedno novo vreme koje je krenulo od tog trenutka. Ipak, to nije bilo otvoreno negiranje zatečenog sistema; mi smo to radili nezavisno od toga da li će se nekome svideti – i nije se nikome svidelo. I od *Drangularijuma* kreće jedna nova priča.“¹⁶⁷

Rad Raše Todosijevića na *Drangularijumu* sastojao se od plave nahtkasne, flaše, takođe u plavo ofarbane i postavljene na nahtkasni, zatim, skulpture rađene u Kalderovom stilu (imitacija Kalderovog rada) i Marinele Koželj. Ova situacija ili

¹⁶⁴ B. Pejić, *n. d.*

¹⁶⁵ M. Stanković, ”Izlazak iz slike, ulazak u zvuk”, intervju sa N. Paripovićem, *n. d.*

¹⁶⁶ M. Gruden, ”Slika promene”, intervju sa E. Milivojevićem, www.dipassage.com.

¹⁶⁷ M. Stanković, ”Ma kaži baviš se slikarstvom”, intervju sa Rašom Todosijevićem, *n. d.*

tableau vivant,¹⁶⁸ eksplicitno ukazuje na udaljavanje od akademskog znanja o umetnosti. Prvo, delatnost umetnika svedena je na intervenciju, farbanje koje čak nužno ne uračunava ni zanatsku veštinu, a kamoli stvaralački impuls neodvojiv od klasično shvaćenog umetničkog dela. Drugo, to je u još većoj meri potvrđeno "maleckim Kalderom", koji u samoj postavci jedini ima preferencije umetničkog dela, ali kao imitacije. Treće, shvatanje umetničkog dela kao materijalizacije emotivno-mentalnog potencijala samog umetnika, izražavanje unutrašnjeg Ja ovde je pervertirano izborom predmeta, za koje možemo da pretpostavimo da, u najmanjoj mogućoj meri mogu biti nosioci bilo kakvog emotivnog, idejnog, simboličkog ili asocijativnog sadržaja, pa čak i nakon intervencije samog umetnika: nahtkasna ili flaša. Međutim, ovi sadržaji ne nedostaju radu. Naprotiv, prisutni su ali na jedan sasvim neumetnički način: u prisustvu Marinele Koželj. Sam Todosijević ističe značaj ovog neumetničkog elementa: "Moja zamisao nije bila da pravim *tableau vivant* već da se u okviru moga rada nađe živa osoba." Čitav rad ovim prisustvom dobija sasvim novu dimenziju: "rad sa telom kao materijalom."¹⁶⁹ Upotreba tela kao eksplicitno neumetničkog "materijala" predstavlja jedan od ključnih udaraca tradicionalnom umetničkom delu kao predmetu i brisanju jasnih granica između umetničkog i neumetničkog registra u kontekstu srpske umetnosti tog perioda.

2.2.7. Eksternalizacija

Rosalind Kraus u svojim istraživanjima vezanim za skulpturu 20. veka¹⁷⁰ uvodi termin eksternalizacija. Ovaj termin se odnosi na udaljavanje od tradicionalnog shvatanja skulpture po kojem je umetničkom delu imanentna suština sakrivena u njegovoj unutrašnjosti, dubini. Na ovo shvatanje nadovezuje se ideja o umetniku kao izvoru umetničkog dela ili medijatoru u prenošenju tog skrivenog značenja čije je poreklo u nekoj višoj instanci. U oba slučaja umetničko delo zavisi od nekog *in advance*

¹⁶⁸ "To je prvi *tableau vivant* u srpskoj umetnosti" u D. Sretenović, *Was ist kunst?*, Geopoetika, Beograd, 2001, 13.

¹⁶⁹ M. Stanković, "Ma kaži baviš se slikarstvom", intervju sa Rašom Todosijevićem, *n. d.*

¹⁷⁰ R. Krauss, *Passages of Modern Sculpture*, The MIT Press, 1981.

postojećeg sistema značenja - hermeneutičkog, filozofskog ili pak iskustvenog (u smislu prenošenja iskustva, emocija samog umetnika). Formalni pokazatelji "suštine" skulpture su vertikalna orjentisanost koja ukazuje na zavisnost od već pomenutog višeg sistema značenja, njen transcendentni karakter; zatim, središte ili centar kao metafora "suštine"; hijerarhijska kompozicija u kojoj svi elementi skulpture konvergiraju ka njenom središtu; plemeniti materijali kao što su bronza, zlato, kamen, mermer koji se od najstarijih vremena koriste za izradu predmeta kultne vrednosti; i postolje kojim je skulptura izdvojena iz realnog i smeštena u nekakav idealistički prostor koji naglašava njenu izdvojenost i uračunava nemogućnost dosezanja njene suštine. Značenje ovako shvaćenog umetničkog dela - neponovljivog, jedinstvenog, samodovoljnog - dolazi iz njegove unutrašnjosti. Jedna od glavnih teza Rozalin Kraus je da je za modernu skulpturu karakteristično udaljavanje od ovakve, "idealističke koncepcije" umetničkog dela i tu tendenciju ona naziva ospoljavanjem.

U tekstu "Allegorical procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art" Benjamin Buhloh analizira Raušenbergov rad *Obrisani de Kuningov crtež* (1953). Raušenberg je zamolio de Kuninga da mu pokloni svoj crtež s namerom da ga obriše i izloži kao svoj rad. Nakon detaljnog postupka brisanja, Raušenberg je izbrisani crtež sa tragovima olovke pređašnjeg de Kuningovog rada uramio u pozlaćeni ram i izložio kao svoj rad. Na ramu je bilo ugravirano Raušenbergovo ime, naziv rada i godina nastanka. Ovaj postupak problematizuje tradicionalno shvatanje umetničkog dela u nekoliko ravni. Prvo, odbacivanjem reprezentacije: u procesu brisanja reprezentacija fizički nestaje iz slikarskog polja. Drugo, destabilizovanjem funkcije umetničkog rada: brisanjem crteža dovodi se u pitanje ono što je specifično "umetničko", ono što pripada registru umetnosti, a to je crtež kao slikarski medij. Istovremeno, dovodi se u pitanje individualni, originalni umetnički rukopis i autentičnost, jedinstvenost stvaralačkog čina jer u procesu brisanje nestaje "trag ruku umetnika" i samim tim sve ono što referira na stvaranje umetničkog dela.

Međutim, problemski okvir ovog rada uračunava još jedan bitan momenat, a to je premeštanje težišta od samog rada, njegove "suštine", unutrašnjosti ograničene okvirom, ka spolja: sa reprezentacije na okvir na kojem se nalaze podaci o autoru, postupku. U jednoj izjavi Raušenberg ističe da je postupak brisanja imao težinu jedino ako je brisao nešto što je umetničko, što već ima neprikosnoveni status umetničkog

dela. Brisanje sopstvenog crteža u tom ključu ne bi bilo od značaja jer njegov crtež “wasn’t art yet”¹⁷¹. Pri tom, treba imati u vidu da je, u tom trenutku, Raušenberg umetnik koji se tek pozicionira na umetničkoj sceni. Da bi brisanje imalo težinu, “it has to be art”¹⁷². De Kuning je neko ko je nezaobilazan kada se govori o apstraktnom ekspresionizmu: poznat, priznat umetnik sa neprikosnovenim statusom na njujorškoj sceni. Brisanje njegovog rada je brisanje potencijalnog “remek-dela” i u tom slučaju taj postupak ima težinu. Ipak, da bi se rad razumeo, neophodni su svi ovi podaci. Neophodno je poznavanje podatka da je reč o brisanju, o crtežu i o tome ko je De Kuning, odnosno o kontekstu u kojem je njegovo ime pozicionirano kao značajno. Sve to ne može se “videti” na samom crtežu odnosno u ostacima crteža, već u podacima koji se nalaze na okviru. Težište je prebačeno iz “unutra”, slikarskog polja ka nečem što je spolja - okviru.

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

¹⁷¹ Artist Robert Rauschenberg describes the process of creating his *Erased de Kooning Drawing* (1953), SFMOMA, 3’25”, 1998, <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/24#ixzz2HZnuTKXy>.

¹⁷² Isto.

Još jedan Raušenbergov rad se može posmatrati kao uključivanje “onog spolja”. To su njegove *Bele slike* (1951). Izlaganje potpuno belih poliptiha različitih oblika tumačeno je kao direktno suprotstavljanje apstraktnom ekspresionizmu jer su svi ključni elementi apstraktnog ekspresionizma odbačeni: gest, pokret umetnika, potez četkice, boja... Kritika je u njima videla, kao i u *Obrisanom de Kuningovom crtežu*, destruktivni čin, suprotstavljanje ne samo apstraktnom ekspresionizmu, već i umetnosti jer su sva obeležja umetničkog nestala sa slike. Ostalo je jedino prazno, belo platno. Međutim, u toj ispražnjenoj površini Raušenberg je video otvaranje prostora za sve ono što se dešava oko slike - senke posmatrača, svetlost, čestice prašine, sve što dolazi spolja, van platna... Zanimljivo je da su *Bela platna* polazište i za Kejžovu kompoziciju *4'33"* (1952).¹⁷³ U ovoj kompoziciji, kao i u Raušenbergovim slikama, sve što je spolja u odnosu na rad - postaje deo rada: zvuci iz publike, kašljanja, meškoljenja i sl.

Ono što se promenilo u odnosu na tradicionalno i modernističko shvatanje umetničkog dela je to da je niz nekakvih spoljašnjih elemenata postao konstitutivan za percepciju rada: prostor, svetlost, senka, ugao posmatranja, postavka... Teza Rozalind Kraus je da značenje ne proizlazi iz privatnog (intimnog prostora umetnika ili unutrašnjeg izvora), već iz "javnog" prostora (spoljašnjeg). Ospoljavanjem ili eksternalizacijom značenje ili smisao umetničkog dela strukturira se u odnosu na druge predmete i njihova značenja, u odnosu na prihvaćena znanja, konvencije i, uopšte, načine izražavanja/mišljenja koja pripadaju određenoj kulturnoj sferi. Ono se suprotstavlja ideji o prauzroku ili metafizičkom poreklu umetnosti i početak je funkcionisanja značenja u mreži, odnosno iz mreže koju čine odnosi unutar polja sila u kojem se prepliću kretanja iz različitih registara: umetničkog, ekonomskog, političkog... Eksternalizacija umetničkog rada je proces koji je doveo do uključivanja konteksta kao konstitutivnog dela umetničkog rada. Moglo bi se reći da 20. vek počinje sa fragmentiranjem, odvajanjem od prvobitnog konteksta, a završava sa umetničkim radom kao fragmentom koji se uvek iznova uvezuje u nove kontekste.

Istovremeno, eksternalizacija koja je započela fragmentisanjem umetničkog dela, uvođenjem neorganskog dela doprinela je brisanju jasnih granica između umetničkog i

¹⁷³ http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/podcast/aop_tour_404, SFMOMA, 2'19", 2008.

neumetničkog što će za posledicu imati uvođenje fluidnih granica između umetničkog i neumetničkog registra. Ne postoji više nekakav opipljiv kvalitet koji bi se mogao nazvati umetničkim. Većina postupaka, tehnika, medija, praksi koje postoje u registru umetnosti kao slične ili gotovo iste postoje i u drugim, neumetničkim registrima bilo da je u pitanju postupak, tehnika, materijal, medij, određeni način delovanja, ponašanja... Običan, svakodnevni predmet u umetničkom kontekstu ima status umetničkog rada. Isti predmet van umetničkog konteksta funkcioniše kao običan, svakodnevni predmet. Uspostavljanje fluidnih granica između umetničkog i neumetničkog registra je istovremeno jedna od nezaobilaznih premisa za funkcionisanje fluidnog konteksta.

2.3. Decentralizacija institucionalnog izlagačkog sistema

2.3.1. Ambivalentnosti u načinu funkcionisanja muzeja

Decentralizacija institucionalnog izlagačkog sistema odnosi se na gubitak ekskluzivne uloge muzeja i galerija u prezentovanju umetničkih dela. To je proces koji se nije desio odjednom, već se može pratiti od avangardnih preispitivanja funkcije galerijskog prostora, do neoavangardnih praksi koje potenciraju izlazak iz galerija i prezentovanje rada van institucija umetnosti. Kako je muzej, a kasnije i galerija, dobio centralnu ulogu u izlagačkom sistemu? Kakva je funkcija unutar izlagačkog sistema? Da li je izlazak iz galerije oslobađanje od institucionalnog okvira? Kako se prelazak sa moderne na globalnu umetnost odrazio na funkcionisanje konteksta? Ovo su neka od pitanja koja bi trebalo da pokažu kako je decentralizacija institucionalnog izlagačkog sistema dovela do uspostavljanja fluidnih granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog čime je otvoren prostor za ulazak konteksta kao sastavnog dela umetničkog rada.

Jedan od ključnih fenomena vezanih za pojavu Moderne - muzej - osnovan je krajem 18. veka. S pojavom muzeja uspostavljen je potpuno novi, umetnički kontekst s jasno definisanim funkcijama: prezentacija, sakupljanje, arhiviranje umetničkih dela. Međutim, ako se pođe od toga kako je zaživela ideja o ovakvoj instituciji, do toga kako je muzej postao jedno od glavnih obeležja umetnosti 20. veka¹⁷⁴, i pored njegovih precizno definisanih funkcija, uočavaju se ambivalentnosti u različitim segmentima rada ove institucije, koje neki autori označavaju kao “schizophrenic monument to contemporary culture”¹⁷⁵. O kakvim ambivalentnostima je reč?

U najranijoj fazi nastajanja, muzejska arhitektura je veoma podsećala na tradicionalnu, ceremonijalnu arhitekturu - hramove, palate, riznice, grobove.¹⁷⁶ Sličnost

¹⁷⁴ “The history of modernism is intimately framed by that space; or rather the history of modern art can be correlated with changes in that space and in the way we see it.” B. O’Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press. Los Angeles, 1999, 14.

¹⁷⁵ C. Jencks, M. Giebelhausen, “The Architecture Is The Museum”, (ed.) J. Marstine, *New Museum Theory and Practice*, Blackwell Publishing 2006.

¹⁷⁶ C. Duncan, A. Wallach, “The Museum Of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis”, *Marxist Perspectives*, 4, 1978. Teza ovih autora je da su muzeji ceremonijalni spomenici i da pripadaju istom tipu građevina kao što su hramovi, crkve, svetinje, ekskluzivne palate.

između muzeja i ceremonijalnih spomenika nije bila vezana samo za arhitekturu. Uspostavljanje kontinuiteta sa ovakvim tipom građevina motivisano je time što su to bile po funkciji najbližnje građevine budućim muzejima: ceremonijalno izlaganje votivnih darova i relikvija blisko je izlagačkoj funkciji muzeja. Grizelda Polok ističe i uspostavljanje kontinuiteta sa klasičnim hramom i renesansnom palatom s ciljem preuzimanja modela autoritarnosti kao kulturnog modela što takođe dovodi u vezu sa izgledom najranijih muzeja.¹⁷⁷ Sličnost sa klasičnim ceremonijalnim građevinama u arhitektonskom i funkcionalnom smislu jedno je od glavnih obeležja najranijih muzeja. Imajući u vidu da se arhitektura muzeja u velikoj meri promenila tokom 20. veka, udaljila od tradicionalnih građevina i da je muzej dobio i neke nove funkcije¹⁷⁸, može se zaključiti da su ove početne sličnosti nestale, da je institucija muzeja odbacila tradicionalne recidive i u arhitektonskom i u funkcionalnom smislu. Međutim, nešto što je trajno obeležilo način funkcionisanja muzeja je uspostavljanje privilegovanog statusa predmeta izloženog u muzeju. Privilegovanost ovog predmeta sastoji se u tome što mu sam muzej garantuje umetničku vrednost na isti način kao što kulturna funkcija hrama daje kulturni karakter ritualima koji se odvijaju u njemu i predmetima koji su deo tih rituala. Momenat kulturnog konstitutivan je za privilegovani status i umetničkog dela i kulturnog predmeta. Samim tim, kontinuitet sa tradicionalnim građevinama ostao je trajno obeležje muzeja. Moglo bi se čak zaključiti, ne samo da je uspostavljen kontinuitet sa tradicionalnim građevinama, već da je muzej samo modifikacija tradicionalnog koncepta kulturnih građevina u novom društveno-političkom sistemu. Kako se to može dovesti u vezu sa početnom tvrdnjom o muzeju kao jednom od ključnih fenomena modernosti? Šta je moderno u modifikaciji tradicionalnog koncepta?

Kao što se muzej dovodi u vezu sa tradicionalnim, ceremonijalnim građevinama, može se povezati i sa tipično modernim institucijama. D. Crimp u tekstu "On the Museum's Ruins", pozivajući se na Fukoa, upoređuje muzej sa bolnicom, ludnicom i zatvorom: na isti način kao što ove institucije proizvode diskurs ludila, bolesti i kriminala - a ne obrnuto - i muzej proizvodi određeni diskurs - modernu umetnost.¹⁷⁹

¹⁷⁷ G. Polok, "Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility", *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Blackwell Publishing, 2008, 7.

¹⁷⁸ Npr., edukativne, turističke...

¹⁷⁹ D. Crimp, "On the Museum's Ruins", *October*, Vol. 13, 1980, 41-57.

Neki autori ističu sličnosti i sa drugim oblicima modernosti kao što su železničke stanice, prodavnice ili možda, ponajviše, pasaži koje Benjamin direktno dovodi u vezu sa pojavom modernog grada i modernošću uopšte. Iz ovoga se može zaključiti da je ambivalentnost - i tradicionalno i moderno - konstitutivna za muzej kao instituciju. M. Giebelhausen posebno ističe tu fuziju nečeg, na prvi pogled, nespojivog, a to je kultnog i "besramno modernog"¹⁸⁰.

O ambivalentnosti muzeja se može govoriti i po pitanju prošlosti. Opšte je mesto povezivanje muzeja sa prošlošću: u muzej se ide da bi se videlo nešto što pripada istoriji; muzej je "mesto susreta sa prošlošću"¹⁸¹; umetničko delo je u muzeju istorijska pojava; muzej sakuplja, čuva i izlaže umetnička dela, upoznaje i edukuje, uspostavljaajući, na taj način, vezu sa prošlošću. Ipak, prvi muzej, Luvr, nastao je, ne s ciljem glorifikovanja prošlosti, već sasvim suprotno, kao raskidanje veza sa prošlošću. Osnivanje prvog muzeja vezano je za postrevolucionarni kontekst u Francuskoj¹⁸² i situaciju u kojoj je u uzavrelom republikanskom ushićenju trebalo da se odluči šta činiti sa brojnim kraljevskim insignijama - bistama, spomenicima, slikama napravljenim u čast vladara i vladarske porodice - nakon njihovog zbacivanja sa prestola? Kako sačuvati ogromno bogatstvo, a izbrisati njegovu simboličku vrednost vezanu za kraljevsku porodicu? Nakon prvog talasa destrukcije, nametnulo se sledeće pitanje: da li je ipak moguće sačuvati neprocenjivo bogatstvo, ali bez simboličkih obeležja koja pripadaju prethodnoj vlasti?

"Argument koji je bio presudan da se skupština na kraju ipak opredeli za ideju konzervacije izneo je Pjer Kambon, koji je predložio da se 'kraljevski spomenici' upotrebe za 'stvaranje muzeja'. Ako se oni stave u muzej, isticao je Kambon, 'time ćemo uništiti ideju o monarhiji' i istovremeno 'očuvati umetnička remek-dela'."¹⁸³

Tako je napravljen rez između prošlosti oličene u monarhističkoj vladavini i novoformirane republike. Izmeštanjem insignija iz jednog konteksta - javnog prostora u

¹⁸⁰ "blatantly modern", C. Jencks, M. Giebelhausen, *n. d.*

¹⁸¹ D. Maleuvre, *Museum memories: history, technology, art*, Stanford University Press, Stanford 1999.

¹⁸² Francuska buržoaska revolucija (*prim. aut.*).

¹⁸³ L. Šiner, *Otkrivanje umetnosti*, Adresa, Novi Sad 2007, 213.

kojem su slavili kralja - u drugi kontekst, muzej, promenjena je funkcija tih predmeta: vladarske insignije postale su artefakti.

“Onog trenutka kada se nađu u muzeju, kraljevski spomenici će izgubiti svoju svetu moć, prestaće da budu simboli koji ukazuju na nešto izvan sebe samih i biće svedeni na puku umetnost.”¹⁸⁴

To je bio ključni argument za očuvanje svega što je pripadalo zbačenoj vladarskoj porodici jer je svođenje na “puku umetnost” značilo istovremeno brisanje postojećeg, vladarskog i uspostavljanje novog, neutralnog kontekstualnog okvira. Funkcija muzeja bila je uspostavljanje tog neutralnog konteksta, stvaranje tampon zone s dvostrukom funkcijom: prvo, neutralisanje simbola vladarske moći i, drugo, transformisanje ovih simbola u nacionalno dobro. S jedne strane, muzej je osnovan kao neutralna, autonomna institucija u odnosu na druge registre, pre svega, politiku - jer je to bilo neophodno u procesu raskidanja sa simboličkom i monarhističkom vlašću. Međutim, njegovo osnivanje je istovremeno povezano sa nacionalnim interesima, afirmisanjem novog društveno-političkog uređenja i novih vrednosti države. Iz ovoga sledi paradoks da je svođenje na “puku umetnost” u direktnoj vezi sa nacionalnim interesima što je ostalo trajno obeležje muzeja. I danas je njihova funkcija čuvara nacionalnog blaga nešto što se ne dovodi u pitanje.¹⁸⁵ Ova politička misija se može tumačiti i na jedan mnogo direktniji način kao “disciplinsko oruđe”¹⁸⁶ u uspostavljanju nacionalnog identiteta. Nije li to funkcija sa eksplicitnim političkim konotacijama? Kombinovanje neutralnosti muzeja sa nacionalnim interesima i s njima povezanim društveno-političkim uređenjem ukazuje na novi nivo ambivalentnosti u načinu funkcionisanja muzeja.

U tekstu “Museums and the Framing of Modernity”¹⁸⁷ Donald Preziosi pominje i analizira jedan od čuvenih vodiča kroz muzeje koji se, kako sam tvrdi, nalazi u gotovo svakom muzeju u svetu. Vodič govori o pravilima ponašanja u muzeju i onome što je

¹⁸⁴ Isto, 213.

¹⁸⁵ “Muzej je simbolički prostor za reprezentaciju same države i uspostavljanje kolektivnog, nacionalnog identiteta.” D. Maleuvre, *n. d.*, 10.

¹⁸⁶ T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, 1995, 68.

¹⁸⁷ D. Preziosi, “Brain of the Earth’s Body: Museums and the Framing of Modernity”, P. Duro (ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boudaries of the Artwork*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, 96-110.

najvažnije - kako pristupiti umetničkom delu. Međutim, najviše prostora u vodiču je posvećeno odnosu između posetioca muzeja i umetničkog dela. Taj odnos se opisuje kao jedinstven doživljaj, mogućnost da se iskusi sasvim specifično iskustvo, da se stupi u komunikaciju sa najvećim genijima prošlosti, jedno, skoro uzvišeno, osećanje prisustva pred nečim što predstavlja remek-delo, mogućnost da, bar za trenutak, svako doživi isto što i najčuveniji kraljevi, kraljice koji su bili u istoj toj poziciji pred umetničkim delom, skrušeni i fascinirani istovremeno veličinom, lepotom i sl. Ali, naravno, ne postoji nekakvo konkretno uputstvo koje će posetiocima sve to garantovati.

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

Zatim, može se postaviti pitanje da li je muzej, pre svega, riznica dragocenih predmeta koje treba sačuvati za buduće generacije ili je u prvom planu, ipak, sam posmatrač kojem bi trebalo omogućiti što direktniji kontakt sa umetničkim delom, upoznavanje, edukovanje, ali i mogućnost konzumiranja sasvim osobenog iskustva? Iako se čini da ovi pristupi ne isključuju nužno jedan drugog, oni su bili predmet ozbiljnih diskusija jer je pitanje funkcionalnog prioriteta neposredno povezano sa arhitektonskim rešenjem, organizacijom prostora i uspostavljanjem komunikacija sa publikom. Ako je u prvom planu zaštita muzejskih predmeta, onda se oni moraju adekvatno odvojiti, ograditi, zaštititi od različitih spoljašnjih faktora - uključujući i posmatrača kao jednog od njih. S druge strane, ako se u prvi plan stavi susret između posetioca i umetničkog dela, onda bi trebalo odstraniti, ili bar svesti na minimum, sve ono što taj susret može da ometa što povlači za sobom sasvim drugačiju organizaciju prostora i stavljanje u drugi plan zaštite umetničkog dela.

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

Tu se dolazi do, verovatno, najosetljivijeg područja, prisustva ideološke matrice u načinu funkcionisanja muzeja. Da li je muzej institucija koja ima ideološku funkciju? Ako su muzeji ceremonijalni spomenici, onda imaju ideološku funkciju.¹⁸⁸ Istovremeno, ako su muzeji čuvari nacionalnog dobra i nacionalnih vrednosti, to uključuje ideološku funkciju povezanu sa određenim društveno-političkim kontekstom. To znači da se posetilac muzeja upoznaje sa najpoštovanijim verovanjima i vrednostima društva. Muzej afirmiše “moć i društveni autoritet vladajuće klase”.¹⁸⁹ Postavlja se pitanje šta je onda neutralni kontekst? Da li je naličje neutralnosti plasiranje ideološkog sadržaja?

2.3.2. Šta je neutralni kontekst?

Većina predmeta, u najranijim muzejima, nastala je u vreme pre nego što su postojali muzeji. Ulaskom u muzej njihova originalna namena zamenjena je izlagačkom, odnosno umetničkom. Muzejski kontekst neutralizovao je prvobitnu namenu izloženih predmeta tako što im je dao umetnički status. Muzejski prostor se percipira kao prazan, ispražnjen od značenja, kao medijum koji umetnost čini vidljivom i omogućava njeno objektivno sagledavanje. Da bi se izdvojile ključne karakteristike neutralnog konteksta, neophodno je postaviti pitanje zašto se ono što se nalazi u muzeju percipira kao umetnost?¹⁹⁰ Odgovor bi mogao biti: zato što je muzej institucija koja je uspostavljena kao mesto znanja, moći i objektivnog pogleda.

¹⁸⁸ C. Duncan, A. Wallach, *n. d.*

¹⁸⁹ Isto, 448.

¹⁹⁰ To se odnosi na umetničke, a ne na neumetničke muzeje. (*prim. aut.*)

Objektivni pogled se strukturira instaliranjem neutralnog konteksta u kojem dolazi do izražaja, pre svega, umetnička vrednost. Neutralnost ovog konteksta garantuje umetnički karakter izloženim predmetima i uspostavljanje granice u odnosu na ono neumetničko, svakodnevno, promenljivo i propadljivo.¹⁹¹ To je zatvoreni sistem jer produkuje jasnu razliku između onoga šta jeste i šta nije umetnost. Druga osobenost muzeja je izjednačavanje neutralnog sa nevidljivim, nepostojećim što, zapravo, sugeriše da je “ispražnjen od konteksta”.¹⁹² Međutim, ako se vratimo na to da muzej garantuje da je određeni predmet umetnički samim tim što se nalazi u muzeju, iz toga proizlazi da ovaj kontekst nije neutralan jer direktno dodeljuje smisao određenom predmetu. Istovremeno, garantuje očuvanje umetničkog karaktera izloženog dela u čemu dolazi do izražaja treća karakteristika, a to je zasićenost, potpuno suprotno od početne pretpostavke o “ispražnjenosti” i neutralnosti muzejskog konteksta.

Neutralni kontekst je, zapravo, vrlo pogodan za proizvodnju različitih ideoloških matrica što se takođe može dovesti u vezu sa ambivalentnim osobenostima funkcionisanja muzeja. Kao što Grizelda Polok navodi pozivajući se na tvrđenje S. Oberhrdt izneto u knjizi *Frames within Frames: The Art Museum as Cultural Artifact*: da bi smo prepoznali da sama institucija produkuje značenje, potrebno je da proširimo fokus interesovanja i tada ćemo videti funkciju tog okvira. Ako se još više izmaknemo videćemo širi kulturni okvir, opšte prihvaćene diskurse i načine reprezentacije društva i kulture u okviru kojih muzej postoji.

¹⁹¹ “Museums, like asylums and jails, have yards and cells – in other words, neutral rooms called galleries. A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral [...] The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized, it is ready to be consumed by society.” S. Nowotny, “Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique”, G. Rauning and G. Ray (eds), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, London 2009, 24.

¹⁹² “... muzej teži ka tome da se predstavi kao nevidljivi okvir čija je funkcija samo sakupljanje, čuvanje i izlaganje umetničkih dela.” G. Pollock, *n. d.*, 1.

2.3.3. *As modernism gets older, context becomes content*¹⁹³

Obzirom da je funkcija izlagačkog prostora (galerije/muzeja), ne samo uvođenje kontekstualnog okvira koji odvaja umetničko od neumetničkog, već je i garant “umetničke vrednosti”, ova funkcija, već u prvim decenijama 20. veka predmet je kritičkog preispitivanja. Jedan od najranijih primera je Dišanova *Fontana* (1916) koja direktno problematizuje “neutralnost” umetničkog konteksta. Neumetnički predmet izmeštanjem iz svakodnevnog u registar umetnosti, galeriju, dobija funkciju umetničkog predmeta ili “praznog mesta, pukotine, reza, sa koga je tek moguć rad na umetnosti”¹⁹⁴. Iz toga sledi da umetničko nije nužno svojstvo samog predmeta, odnosno da nosilac umetničkog značenja nije samo umetničko delo kao takvo, već se konstituiše u odnosu na kontekst. Redimejdom Dišan ukazuje upravo na konstitutivnu ulogu konteksta u načinu funkcionisanja umetničkog dela i ne samo to, već dovodi u pitanje neutralnost konteksta. Ako je umetnik onaj koji izlaže u galeriji i ako je sve ono što je izloženo u galeriji umetničko delo, onda je i sve što umetnik izloži - umetničko delo. Smisao ili umetnički kvalitet nije nešto što je “u prirodi” samog predmeta, određeno svojstvo koje ga čini umetničkim. Funkcija umetničkog dela je nešto što se predmetu dodeljuje spolja. Ospoljavanjem umetničkog kvaliteta destabilizovano je tradicionalno shvatanje po kojem umetničko delo ima neko specifično svojstvo u sebi koje ga čini umetničkim. Eksternalizacijom smisla umetničkog dela kontekst u jakom smislu ulazi u polje umetničkog mišljenja. To, naravno, ne znači da je tog trenutka sva umetnost postala kontekstualna, već da je otvoren prostor za kontekstualna pozicioniranja umetničkog rada.

U instalaciji *1200 džakova* na Internacionalnoj nadrealističkoj izložbi 1938. u Parizu, Dišan u prvi plan stavlja galerijski prostor kao konstitutivni deo rada. U pitanju je prva velika izložba nadrealizma u Parizu koja je obeležavala novu fazu u razvoju nadrealizma kao pokreta. Galerie Beaux-Arts u kojoj se izložba održava je u tom trenutku prestižna pariska galerija u kojoj se izlažu najveći klasici kao što je El Greko, čiji su radovi bili izloženi neposredno pre nadrealističkih. Nadrealizam kao avangardni

¹⁹³ B. O’Doherty, *n. d.*, 15.

¹⁹⁴ J. Čekić, “The Marcel Duchamp Case”, *Presecanje haosa*, Geopoetika, Beograd 1998, 31.

pravac, s onu stranu sistema umetnosti sa ovom izložbom ulazi u fazu institucionalizacije, oficijelnog priznanja od strane ugledne umetničke institucije (Galerie Beaux-Arts). Dišan je jedan od učesnika, ali ne kao izlagač, već neko ko je zadužen za postavku izložbe, “generateur-arbitre”¹⁹⁵. Namera organizatora izložbe Andre Bretona i Pola Elijara je, najverovatnije, bila da Dišan uradi neobičnu, zanimljivu, netipičnu postavku koja bi bila “nadrealistička” i koja bi ukazivala na specifičan položaj nadrealizma u odnosu na druge avangardne pravce. Moglo bi se slobodno reći da su takva očekivanja sigurno bila ispunjena. Ono što je Dišan uradio u potpunosti je odudaralo od uobičajenih načina izlaganja, a istovremeno je bilo dovoljno začudno, neobično tako da je odgovaralo i nadrealističkom pristupu. Međutim, Dišan je, pored toga, uradio još nekoliko stvari po kojima je ova izložba ostala zapamćena i dobila istaknuto mesto na karti umetničkih događaja: problematizovao je "prepoznatljivost" institucionalnog okvira - u ovom slučaju poznatu parisku galeriju transformisanu do neprepoznatljivosti; zatim, proces institucionalizacije nadrealizma koji ulazi u svoju finalnu fazu upravo sa ovom izložbom i njegovu poziciju unutar novog, institucionalnog okvira.

Dišan je intervenisao u prostoru galerije na sledeći način: tavanicu je prekrrio džakovima koji su bili napunjeni novinama. Pošto je ona bila glavni izvor svetlosti, galerijski prostor je bio u potpunosti zatamnjen. I ne samo to, već su i zidovi, podovi galerije zatamnjeni tako da je izgled galerije u potpunosti bio izmenjen. Posetiocima su deljene baterijske lampe na ulazu koje su im osvetljavale put kroz galeriju i bile su jedini izvor svetlosti. Pored džakova, bila su izložena i četiri kreveta u stilu Luja XIV i sitna vegetacija: granje, trave, paprati. Ovakva postavka podsećala je na kolaž podignut na arhitektonsku razinu.¹⁹⁶ Deo tog “kolaža“ bile su i slike na zidovima, miris pečene kafe i zvuk sa gramofona sa kojeg su se naizmenično smenjivali plač mentalno obolelih i nemačke paradne pesme.

Sve ovo upućuje u kojoj meri je postavka bila u suprotnosti sa buržoaskim ukusom i u tom smislu je ispunila očekivanja nadrealista kojima je odgovaralo uklanjanje svega što upućuje na mediokritetski ukus sa čim su poistovećivali buržoasko.

¹⁹⁵ T. J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge 2007, 128.

¹⁹⁶ Isto, 130.

Čak je i prepoznatljiv arhitektonski okvir tipične galerije prikriven tako da su nadrealisti mogli da budu u potpunosti zadovoljni. Ipak, to nije bio slučaj. Glavna zamerka bila je u tome što se slike nisu dobro videle i što je tolika količina “neobičnosti”, zapravo, slike učinila, možda je preoštro reći, manje zanimljivim, ali, svakako, van fokusa pažnje posmatrača.

Možda bi se ovakve pritužbe izlagača mogle odbaciti kao suviše banalne, kao efekti povređene sujete ili egocentrizma, ali one ukazuju na jedan ambivalentan odnos prema nadrealizmu prepoznat od strane umetnika koji je Dišanova postavka imala. Ambivalentnost je nešto što je u samoj koncepciji izložbe Dišan uračunavao. U čemu se prepoznaje Dišanova ambivalentni odnos prema nadrealizmu? S jedne strane, Dišanova postavka je u tolikoj meri odudarala od uobičajenih izložbi slika i u potpunosti je odgovarala pozicioniranju nadrealizma kao jednog netipičnog, osobenog, radikalnog pravca koji se suprotstavlja svim buržoaskim vrednostima kao metaforom svega osrednjeg, mediokritetskog, pseudoumetničkog. Međutim, pored toga, Dišanova postavka je, istovremeno, kritički bila usmerena ka samom nadrealizmu, tačnije, novoj poziciji nadrealizma u institucionalnom okruženju i izmenjenom kontekstu. Dišanova instalacija direktno referira upravo na izmenjeni kontekstualni okvir koji se može posmatrati u nekoliko ravni.

Prvo, to je novi institucionalni okvir nadrealizma. Kritički stav prema institucionalizovanju nadrealizma Dišan izražava načinom na koji pozicionira slike u prostoru galerije: samim tim što je galerija bila skoro potpuno zatamnjena, slike na zidovima se skoro nisu ni videle. Centar postavke predstavljala je tavanica sa koje su visili džakovi preteći obrušavanjem na glave posetioca. Istovremeno, u galeriji je, pored slika, bilo toliko drugih predmeta i efekata (mraka, zvuka, mirisa...) i sve to je skretalo pažnju posetioca sa slika na sam prostor galerije kroz koji su se u mraku, sa baterijskim lampama kretali posetioci, izmešteni iz svog uobičajenog, kontemplativnog i distanciranog položaja.¹⁹⁷ U tako koncipiranoj postavci, izložene nadrealističke slike su dobile ulogu akcesoara. S jedne strane, nisu bile dovoljno vidljive, s druge strane potpuno transformisan prostor galerije bio je rad za sebe - sa ili bez slika. Time je Dišanova instalacija *statement* o aktuelnoj poziciji nadrealizma: ne samo što je postao

¹⁹⁷ “Needless to say, the flashlights were directed more to people’s faces than to the works themselves..., Man Ray recalled.” Isto, 186.

deo umetničkog sistema, već je unutar tog sistema njegova kritička i do tada vodeća avangardna pozicija zamenjena pratećom, manje vidljivom i u funkciji samog sistema.

Drugi nivo kontekstualnog uvezivanja tiče se upravo tog sistema oličenog u samoj galeriji u odnosu na koju Dišan pravi kritički odmak. On, ne samo što transformiše fizički izgled galerije do neprepoznatljivosti, već i dovodi u pitanje glavnu funkciju galerije - izlagačku. Istovremeno, dovodi u pitanje posmatrača kao nezaobilaznog elementa sistema umetnosti. On je destabilizovan, anksiozan jer u mraku, zapravo, vrlo malo može da vidi. Njegova aktivnost je više usmerena ka snalaženju u tom zamračenom, izmenjenom prostoru nego na posmatranje samih slika. Izostavljanjem svih nagoveštaja tradicionalnog izlagačkog prostora problematizovan je tradicionalni odnos između institucije i umetničkog dela zasnovan na kontemplativnom posmatranju. Destabilizovanje ovog odnosa u Dišanovoj instalaciji ima funkciju strategije otpora institucionalnom sistemu, kritički odmak u odnosu na novo klaustrofobično okruženje u kojem se nadrealizam nalazi.

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

Međutim, Dišanov kritički odmak usmeren je i ka sopstvenoj praksi, redimejdu, koji se u tom trenutku nalazi na putu institucionalizovanja kao i nadrealizam. Do 1938. redimejd je takođe prihvaćen kao umetnički postupak na sličan način kao i nadrealizam. Zanimljivo je da je redimejd povezan sa nadrealizmom i u tadašnjoj kritici se naziva "nadrealističkim predmetom"¹⁹⁸. Razlog tome bio je to što su nadrealisti preuzeli redimejd, izjednačili ga sa nadrealističkim predmetom i uveli niz sličnih postupaka

¹⁹⁸ 1936. godine redimejd se pojavljuje u katalogu izložbe Alfreda Bara "Fantastic Art, Dada and Surrealism" u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. Alfreda Bar govori o redimejdu kao "nadrealističkom predmetu", Isto, 146.

(*objet trouve, objet onirique, objet incorpore*)¹⁹⁹ zanemarujući ključnu razliku što je takođe jedan od razloga koji je naveo Dišana da napravi odmak od nadrealizma i nadrealističkog prisvajanja redimejda.²⁰⁰

Iz tog razloga “Dišanova strategija menja svoj fokus od prezentacije jednog predmeta ka proizvođenju određenog iskustva pomoću akumulacije i ponavljanja istog predmeta”²⁰¹. Pošto je redimejd bio na putu da dobije svoj institucionalni oblik, Dišan uvodi novu praksu koja, čini se, u tom trenutku ne može da dobije svoj institucionalni oblik jer nije predmet, već događaj, trajanje u prostoru ograničeno trajanjem izložbe. Ovim “ograničenim trajanjem”, praksom za koju će se kasnije ustaliti naziv instalacija, uveden je potpuno novi tip odnosa između umetničkog rada i institucija. Jedna od glavnih karakteristika ovog odnosa je upravo kontekst, osetljivost ili senzitivnost na kontekst, institucionalni, društveno-politički, prostorno-vremenski kontinuum vezan za "ovde i sada". Dišan u ovoj instalaciji preko intervencija u prostoru galerije uvodi kontekst kao konstitutivni deo rada ukazujući da je “neutralnost”, institucionalna neutralnost, zapravo, prostor otvoren za različita kontekstualna upisivanja.

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

Iste nedelje otvorena je još jedna nadrealistička izložba u Njujorku. To je izložba nadrealističkih slika iz kolekcije Pegi Gugenhajm. Postavku ove izložbe radio je arhitekta Frederick Kiesler koji je pre toga sarađivao sa različitim avangardnim

¹⁹⁹ Isto, 150.

²⁰⁰ “My Ready-Mades have nothing to do with the objet trouve because the so-called ‘found object’ is completely directed by personal taste. Personal taste decides that this is a beautiful object and is unique. That most of my Ready-Mades were mass produced and could be duplicated is another important difference. In many cases they were duplicated, thus avoiding the cult of uniqueness, of art with capital A.” Citirano u: T. J. Demos, *n. d.*, 151.

²⁰¹ Isto, 148.

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

Ove dve instalacije se mogu posmatrati kao dva različita pristupa kontekstu: modernistički - u prvom planu je samo umetničko delo kao privilegovano, samodovoljan predmet očišćen od svih neumetničkih referenci - i avangardni - pozicioniranje umetničkog rada u odnosu na druge registre društvenih kretanja. Mogu se posmatrati kao dva različita stava prema evropskom nasleđu avangarde u egzilu. Koncipirana tako da istakne fuziju između tela, predmeta i prostora, Kieslerova instalacija ističe ideju o pronalaženju "novog doma" za nadrealizam u egzilu, stabilnost u novom okruženju, neku vrstu "idealnog" okruženja u kojem su različiti elementi - arhitektura, umetnička dela, prostor, posmatrač - u savršenoj usklađenosti. S druge strane, Dišanova instalacija ističu upravo suprotnu opciju - nesigurnost, decentriranost kao glavne karakteristike novog kontekstualnog okvira. Galerijski prostor kod Dišana postaje neka vrsta "lavirinta" u kojem je sve destabilizovano: aktivnost posmatrača, percepcija umetničkog dela, izlagačka funkcija galerije i nadrealizam unutar jednog novog društvenog konteksta, u poziciji emigranta u egzilu. Kanap u Dišanovoj instalaciji koji se širi u svim pravcima bez ikakvog reda i sistema, proizvodi okruženje ispunjeno nesigurnošću, gubitak celovitosti, osećaja jedinstva, gubitak "retinalnog uživanja i uvođenje kolektivne distance prema umetničkom radu"²⁰². Dišanova intervencija problematizuje upravo novi kontekstualni okvir nadrealizma, egzil, na perceptivnom i ideološkom nivou, i to uvođenjem prepreka u prostoru galerije između posmatrača i umetničkih dela

²⁰² Uvođenje ove distance autor povezuje sa Dišanim insistiranjem na estetskoj indiferentnosti. T. J. Demos, *n. d.*, 222.

koje fragmentišu pogled i pružaju posmatraču iskustvo dislociranja, kao paralelu dislociranom statusu nadrealizma u egzilu.²⁰³

Kislerova instalacije je eskapistički pokušaj formulisanja idealizovanog okvira, koji funkcioniše kao štit od realnosti ili je negira, a Dišanova suočavanje sa radikalno promenjenim kontekstom: pozicijom umetnika, posmatrača, nadrealizma kao pravca i, u krajnjoj liniji, umetnosti u izmenjenom polju sila u odnosu na aktuelna društveno-politička zbivanja. Dok Kislerova postavka u prvi plan stavlja upravo neutralnost galerijskog prostora kao institucionalnog okvira ispražnjenog od svega što bi eventualno remetilo estetski doživljaj, komunikaciju između posmatrača i umetnosti (sa velikim U), Dišanova instalacija, ne samo što dovodi u pitanje takvu vrstu neutralnosti, već ukazuje u kojoj meri je ona konstitutivna za različita kontekstualna uvezivanja, i to ne samo unutar institucionalnog, već i šireg konteksta.²⁰⁴

Obe nadrealističke izložbe, realizovane u razmaku od četiri godine, postale su prepoznatljive, pre svega, po Dišanim intervencijama u galerijskom prostoru. Početna ideja, bar što se organizatora izložbe tiče, bila je neobična postavka koja odgovara nadrealističkom pristupu umetnosti. Međutim, ne samo što su postavke bile specifične, upečatljive, već se mogu posmatrati kao zaseban umetnički rad. Sledeći modernističku liniju, galerijski prostor je neutralan okvir u kojem su smeštana umetnička dela.²⁰⁵ Dišan u ovim intervencijama radi upravo sa tim prostorom između posmatrača i umetničkog dela pervertirajući njegovu “neutralnost”, ukazujući da je ova “neutralnost”, zapravo, iluzija. Pokreti istorijskih avangardi su pokazali da je “neutralnost” institucionalnog okvira konstitutivna za recepciju umetničkog dela, da značenje umetničkog dela ne proizlazi iz njega samog, već da je deo institucionalnog sistema.

²⁰³ “Instead of providing an installation design that would act as an insulating mythological womb to protect against the reality of displacement by denying it completely, as Kiesler’s project had done, Duchamp’s installation in fact forced artists to experience the immediacy of displacement as an irrepressible spatial environment. This, in effect, introduced a political framework to a display of art intent on escaping it, one that announced the problematization if not the impossibility of artistic practise within the context of world war.” Isto, 222.

²⁰⁴ “Instead, viewers were forced to consider the significance of the physical context of the installation’s framework in the production of any meaning in the encounter with artwork.” Isto, 237.

²⁰⁵ “The classic modernist gallery is the limbo between studio and living room, where the conventions of both meet on a carefully neutralized ground.” B. O’Doherty, *n. d.*, 76.

2.3.4. Različiti vidovi decentriranja

Decentriranje institucionalnog izlagačkog sistema odnosi se, pre svega, na to da institucionalne izlagačke institucije (muzej, galerija) gube ekskluzivnu ulogu u prezentaciji umetnosti, što je proces koji se paralelno odvija sa uvođenjem hibridnih formi i nestajanjem formalnih razlika između umetničkog i neumetničkog predmeta. Za svaki neumetnički predmet postojala je mogućnost da se, u određenom trenutku, nađe unutar institucije kao deo umetničkog rada. Najekstremniji primer brisanja jasnih granica između umetničkog i neumetničkog predstavljaju "sertifikati koje je izdavao Pjero Manconi definišući određene osobe, ili njihove delove, kao privremena ili doživotna umetnička dela (1960-61)"²⁰⁶. Ili, primer koji navodi B. O'Doherty kada je umetnica Graciela Carnivale zaključala posetioce u galeriji s intencijom njihovog proglašavanja u umetnički "predmet". Nakon više od sat vremena, "zatvorenici" su razbili prozore galerije i pobjegli: njihov gest je odbijanje statusa umetničkog predmeta.²⁰⁷ Galerijski prostor je umetnici bio neophodan za realizaciju namere, čin transformisanja posetioca u umetničko delo. Međutim, ne dugo zatim, galerija kao definisan institucionalni okvir više neće biti neophodna za ovakav tip praksi, na šta ukazuju, na primer, Kristoova pakovanja koja se takođe mogu posmatrati kao akt transformisanja neumetničkog predmeta u umetnički koji se može izvesti u kontekstualnom okruženju po izboru umetnika.

Ipak, uvođenje neumetničkog - bilo da je u pitanju materijal, predmet, tehnika, postupak, medij ili subjekt - postala je institucionalizovana forma umetničkog izražavanja. Iako pitanje funkcionisanje institucija umetnosti nije dovedeno u pitanje, sa neoavangardnim praksama počinje destabilizovanje centralne pozicije, pre svega, galerija i muzeja, do tada nezaobilaznih institucija u plasiranju umetničkog rada. Jedan od pokazatelja decentralizacije institucionalnog izlagačkog prostora je dodavanje različitih funkcija galeriji: kombinovanje njene izlagačke sa nekom drugom, neumetničkom funkcijom. Tako, galerija postaje spavaća soba (Oldenburg), dnevna soba (Segal), radna soba (Samaras), bolnička soba (Kienholz), bar ili benzinska pumpa

²⁰⁶ B. Buhloh, "Od estetike administracije do kritike institucija", *Prelom*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2008, 209.

²⁰⁷ B. O'Doherty, *n. d.*, 99-100.

(Segal). Ovim postupkom različiti vaninstitucionalni sadržaji ili funkcije prostora ulaze u galeriju decentrirajući njenu "neprikosnovenu" izlagačku funkciju. Još izraženiji vid decenralizacije predstavlja izlazak u vaninstitucionalne prostore kao što su skladišta, magacini, prodavnice, privatne kuće, ulica, javni prostor. S pojavom hibridnih formi kao što su ambijenti, instalacije, *in situ* intervencije, u prvi plan je upravo suprotstavljanje institucionalnim formama izražavanja i izlaganja. Primeri ovakvih praksi su ambijenti Alana Keproua, Kleza Oldenburga, Roberta Vitmana i dr.

Radikalni gest decetracije funkcije galerije predstavlja ideja da umetnička aktivnost može da kao takva bude prepoznata i van institucija umetnosti i ne samo to, već i van kulturnog, urbanog pa čak i naseljenog okruženja, u prirodi, na primer. Jedan broj umetnika, pre svega američkih, počeo je da razmišlja u tom pravcu: Robert Morris, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Walter De Maria, Michael Heizer. Land art radovi predstavljaju izlazak iz institucija, ali je pitanje da li je to istovremeno i vaninstitucionalno delovanje. To su, zapravo, prvi pokazatelji da institucionalni način delovanja nije vezan samo za određenu instituciju, već obuhvata i mnoge druge segmente umetničkog delovanja tako da se ideja o izlasku iz institucija vrlo brzo ispostavila utopističkom. Zašto? Promovisanje ovakvih radova, finansiranje njihovog izvođenja neodvojivo je od institucionalnih kanala, a i sami umetnici su takođe deo tog sistema, tako da sve ono što su radili u registru umetnosti, u galeriji ili van nje, predstavlja institucionalni način delovanja.

Na to eksplicitno ukazuje rad Danijela Birena sa vertikalnim trakama koji izvodi još od šezdesetih godina do danas. Umetnik interveniše u različitim prostorima - galerijskom, javnom, institucionalnom, vaninstitucionalnom. Njegova intervencija nema karakteristike umetničkog rada, ali, i pored toga, sistem umetnosti je prepoznaje. Umetnik može da izađe iz galerije, ali dokle god deluje kao umetnik, on je u sistemu umetnosti. Izlazak iz galerije, svaka promena mesta postaje konstitutivna za ovaj rad. Istovremeno, ponavljanje identične intervencije - apliciranje vertikalnih traka u različitim kontekstima - postaje prepoznatljiv umetnički "znak", "art was here"²⁰⁸, "rukopis" samog umetnika i pored odsustva elemenata ličnog, individualnog,

²⁰⁸ B. O'Doherty, *n. d.*, 94.

autentičnog izražavanja, nešto što se prepoznaje kao rad ovog umetnika i samim tim pripada sistemu umetnosti.

Izlazak iz galerije kao jasno koncipiran stav grupe beogradskih umetnika vezan je za izložbu *Akcija T - 71* (Galerija 70, Grožnjan, Istra, 1971). Ova izložba za svoje koncepcijsko polazište ima izlaženje izvan oficijelnog izlagačkog prostora. Ona je najraniji primer izložbe u srpskoj umetnosti druge polovine 20. veka koja menja uobičajni način izlaganja umetničkog dela i za svoj koncept ima proširivanje polja umetnosti preispitivanjem utvrđenih granica između izlagačkog i neizlagačkog prostora. Na isti način kao što je izložba *Drangularijum* svojim konceptom ozvaničila uvođenje predmeta i time u velikoj meri dovela u pitanje tradicionalno shvatanje umetničkog dela, ova izložba otvorila je jedan savim novi prostor, vaninstitucionalni, za umetničko delovanje.

Neša Paripović u okviru ove izložbi postavlja objekat na otvorenom koji je samo najlonskim koncem pričvršćen tako da se dobija utisak lebdenja u vazduhu pod nazivom *Crveni kvadrat – objekt u prostoru*. Ova intervencija, u malom, ocrtava promenu uslovljenu novim kontekstom u kojem se umetnički rad našao: izlaskom iz zatvorenog prostora galerije i odlepljivanjem od čvrste podloge, zida, rad je doslovno odlebdeo u otvoreni prostor poremetivši dotadašnji strogo kontrolisan odnos definisan prostorom galerije između rada i posmatrača.²⁰⁹ Marina Abramović svojom intervencijom problematizuje status umetničkog predmeta koji u svojoj intervenciji dodeljuje kamenju zatečenom u prirodi koje boji plavom bojom i tim činom uvodi ga u registar umetnosti. Slično polazište ima i rad Zorana Popovića: “na rustičan zid zgrade prislanja vertikalno tri fosne (5 m), na kojima su paralelno izvučene štrafte (žuta, crvena, plava), dovodeći u pitanje tradicionalni umetnički mentalitet što svoje sisteme, nauku, umetnost gradi na osećanju za kvalitet, za rustiku, folklor, nostalgичnim i sentimentalnim opservacijama nacionalne kulture.”²¹⁰ U preispitivanju umetničkog dela u prostoru van oficijelnog,

²⁰⁹ “Ovde se provocira inertno poimanje slike kao predstave (prozora u svet) i pomoću objekta što smeta, koji se ovde nudi kao čist predmet i ništa više, artikuliše dilema: predstava ili predmet.” J. Tijardović, *Jasna, n. d.*, 55.

²¹⁰ Isto.

izlagačkog najdalje je otišao Gergelj Urkom koji je vlastito prisustvo proglasio umetničkim delom.

Poseban problem u okviru izlaženja iz galerijskog prostora predstavljaju radovi koji na vrlo oprezan i sofisticiran način preispituju granice same galerije u smislu njene osnovne funkcije - onaj momenat ili tačnije onaj deo prostora galerije koji predstavlja graničnu tačku između s jedne strane, galerije kao konteksta u kojem figurira umetnost i on drugog, koji se nalazi van zidova galerije i koji predstavlja suprotnost prethodnom. U tom smislu ovi radovi preispituju te granične tačke koje se nalaze između institucionalnog i vaninstitucionalnog, a koje dele, doslovno, zidovi same galerije.

Rad Marine Abramović *Oslobođenje vidokruga* (izložba u sastavu BITEF-a, Galerija 212 i SKC, 1971) čine dve fotografije istih dimenzija na kojima je zgrada Ateljea 212 fotografisana iz istog ugla, ali je na jednoj od njih ona u potpunosti izbrisana. Rad je bio postavljen u galeriji, ali su istovremeno identične fotografije, samo većih dimenzija, bile postavljene i na Trgu republike u Beogradu. Istim radom postavljenim u dva različita konteksta - institucionalnom (galerija) i vaninstitucionalnom (gradski trg) preispituje se *neutralnost* konteksta: da li rad i van oficijelnog izlagačkog prostora zadržava umetnički status ili se ne prepoznaje kao takav?

Drugi rad Marine Abramović iz iste godine *Cvrkut ptica na drvetu* (Oktobar 71, 1971), fokusira se na vangalerijski prostor, ali je njegova funkcija ambivalentna. U pitanju je zvučna instalacija postavljena neposredno ispred galerije tako da komunicira i sa galerijom i sa prostorom van nje: na drvetu ispred zgrade SKC instaliran je zvučnik koji emituje cvrkut ptica. U ovom slučaju graničnu tačku između umetničkog i neumetničkog konteksta predstavlja prostor ispred ulaza u galeriju koji ona pomoću zvuka aktuelizuje i time istovremeno minimalnim izmeštanjem - iz galerije u prostor ispred galerije - pomera granice kontekstualnog određenja umetničkog rada. Sam čin pomeranja granica izveden je skoro neprimetno. Prvo, rad je nevidljiv jer je u pitanju zvuk - ako izuzmemo nosače zvuka kao pomoćno sredstvo u realizovanju rada, a ne njegov materijalni ekvivalent. Drugo, sam zvuk, cvrkut ptica, odgovara ambijentu u koji je postavljen tako da je intervencija umetnice i po toj osnovi neprimetna jer se uklapa u ambijent.

Slično polazište ima i rad Neše Paripović *Jedan stepenik više (Objekti i projekti, galerija u pozorištu Atelje 212, 1972)*. Realizovan je, takođe, na ulazu u galeriju u kojoj je postavljena izložba. Paripović je na već postojećem stepeništu dodao jednu drvenu gredu sličnih dimenzija kao stepenice i postavio je iznad poslednjeg stepenika tako da je ona prividno delovala kao nastavak stepeništa i utoliko više bila momenat iznenađenja na koji je publika nailazila ulazeći u galeriju. Taj jedan stepenik više je zbunjujuće delovao na posetioce jer je bilo teško razlikovati ga od samog stepeništa. Moglo bi se pretpostaviti da je ovakva, skoro neprimetna intervencija u prostoru preispitivala pozornost posetilaca dovodeći ih u situaciju da ukoliko nisu dovoljno oprezni ili zainteresovani, mogu i da ne vide rad ili ga ne prepoznaju kao takvog jer ne postoje indikacije koje bi ukazivale na njegovu umetničku prirodu. Ovom radu nedostaju sve predispozicije umetničkog dela: prvo, ne nalazi se u galeriji, već ispred nje; zatim, samim tim što je postavljen kao nastavak stepeništa posetioci nužno prelaze preko njega i doslovno ga gaze ili preskaču što njegov status privilegovanog predmeta dovodi u pitanje i istovremeno narušava uspostavljen i definisan odnos između umetničkog dela i posmatrača zasnovan na distanci.

U radu *Umetnost nije* (SKC, 1972) granični prostor između galerijskog i vangalerijskog koji je u prethodna dva rada zauzimao prostor ispred galerije Gergelj Urkom svodi na određenu tačku - vrata galerije. Svoj *statement* o tome šta umetnost nije ispisan rukom na papiru on postavlja u staklena vrata galerije. Vrata galerije su u najdoslovnijem smislu ta tačka razdvajanja/spajanja dva različita konteksta, granica u svom najsvedenijem vidu. Pri tom, tekst nije samo okačen o vrata već je smešten unutar vrata (u prostoru između dva stakla): u protivnom, da je okačen sa jedne (iz galerije) ili druge (spoljne) njegov bi položaj prostorno bio definisan (galerija ili izvan galerije). Zatim, i sam tekst njegovog *statementa* korespondira sa mestom na kojem je postavljen jer ima funkciju razgraničavanja polja umetnosti: *Šta umetnost nije? Umetnost nije predmet - Umetnost nije realnost - Umetnost nije sloboda - Umetnost nije ideja - Umetnost nije sadržaj - Umetnost nije forma - Umetnost nisu pravila....*

Decentriranje institucionalnog izlagačkog okvira problematizuje se i u radu Raše Todosijevića *Edinburška izjava* ili *Ko profitira od umetnosti* (1975). Kao i Biren i on ukazuje na eluzivnost granica između umetničkog i neumetničkog registra, na mrežu različitih odnosa koju čine ne samo umetnici, kritičari, publika, već i niz drugih

funkcija, aktivnosti, delovanja koji su konstitutivni za funkcionisanje institucija - svakodnevnim, političkim, ekonomskim.

“Aukcionarske kuće.
Obožavateljke.
Šiparice.
Studentkinje.
Modeli.
Udate žene.
Supruge.
Ljubavnice.
Prijateljice.
Udovice.
Deca.
Pederi.
Stari prijatelji i poznanici.
Rođaci i ostali bliži i dalji naslednici.
Advokati.”²¹¹

Ono što je kod Birena nestajanje jasnih granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog odnosno prepoznatljivost umetničkog delovanja kao takvog bez obzira na institucionalni ili vaninstitucionalni okvir, kod Todosijevića je nešto potpuno suprotno: prepoznatljivost neumetničkog - delovanja, funkcija, aktivnosti - u sistemu umetnosti što takođe ukazuje na fluidni karakter institucionalnog okvira umetnosti, gubitak ekskluzivnosti u izlaganju umetničkih dela do tada rezervisanih za institucionalne izlagačke prostore.

2.3.5. Kritika institucija i njeno institucionalizovanje

U tekstu “Od kritike institucija do institucije kritika” Andrea Frejser analizira kako je kritika institucija, koja se javila tokom šezdesetih/sedamdesetih godina 20. veka, vrlo brzo institucionalizovana. “Kako umetnici koji su sami postali istorijsko-

²¹¹ Raša Todosijević, *Edinburška izjava* ili *Ko profitira od umetnosti* (1975).

umetničke institucije mogu polagati pravo na kritiku institucije umetnosti?”²¹² Jedna od njenih glavnih teza je prevaziđenost institucionalne kritike u savremenoj umetnosti. Njen glavni argument je to što u savremenoj umetnosti ne postoji jasna razlika između onoga što je unutar institucija umetnosti, a šta izvan, te samim tim supstancijalističko shvatanje institucije kao određenog mesta, organizacije, funkcije treba zameniti koncepcijom socijalnog polja. Autorka čak navodi da savremeni umetnik može samo da žalji za vremenom kada je bilo moguće zauzeti “...kritičku poziciju protiv ili izvan institucija. Danas je nemoguće biti *izvan*.”²¹³ U savremenom umreženom društvu “ozloglašnog” i dominirajućeg liberalnog kapitalizma, kapital je desupstancijalizovan, fluidan i zato se njegovo kretanje u mreži teško može pratiti. Registar umetnosti nije više isključivo vezan za institucije umetnosti kao što ni kretanje kapitala nije ograničeno na institucije umetnosti, već i na brojne vaninstitucionalne oblike umetničkog delovanja kao što su nevladine organizacije ili korporacije.

“Od 1969. pa nadalje, ideja ‘institucije umetnosti’ razvija se tako da pored muzeja i mesta produkcije, distribucije i recepcije umetnosti, uključuje i čitavo polje umetnosti kao društvenog univerzuma. U radovima umetnika koji se vezuju za institucionalnu kritiku, institucija obuhvata sva mesta u kojima je umetnost prikazana - od muzeja i galerija do korporativnih kancelarija i domova kolekcionara, pa čak i javnog prostora u kome je izložena. Institucija takođe obuhvata prostore produkcije umetnosti - atelje i kancelariju - kao i prostore proizvodnje umetničkog diskursa (umetničke časopise, kataloge, kolumne o umetnosti u popularnoj štampi, simpozijume i predavanja), a uključuje i prostore formiranja proizvođača umetnosti i umetničkog diskursa (umetničke škole, studije istorije umetnosti, i od skora i kustoske programe).”²¹⁴

Frejzerova ide korak dalje ističući da je samo umetničko delo, koncipirano po određenim pravilima, već deo institucije umetnosti, odnosno da institucija umetnosti nije nešto spoljašnje u odnosu na umetničko delo, već konstitutivni deo njegovog

²¹² Ovde referira na izložbu Danijela Birena u Gugenhajmu koji je 1971. cenzurisao rad ovog umetnika, kao i rad Hansa Hakea. A. Frejzer, “Od kritike institucija do institucije kritike”, *Prelom*, br. 8/9, Prelm kolektiv, Beograd 2009.

²¹³ Isto, 224.

²¹⁴ Isto, 226.

funkcionisanja u registru umetnosti.²¹⁵ Krajnja tačka njene kritike institucionalne kritike je da, nije samo institucija institucijalizovana (umetničko delo, muzej, galerija), već i percepcija koja omogućava da nešto vidimo, razumemo, proizvedemo, interpretiramo ili jednostavno prepoznamo kao umetnost bilo da smo umetnici, kritičari, kustosi, dileri, galeristi, istoričari umetnosti, kolekcionari, kradljivci umetničkih dela ili jednostavno ljubitelji umetnosti. Sve nabrojane “funkcije” institucionalizuju nas kao članove polja umetnosti. To, naravno, ne znači da nema nikakvih granica ili razlika između onog što je unutar i van institucija. Te granice postoje, ali one nisu fiksne, strogo definisane, već su eluzivne, fluidne.

Kritika institucija, prisutna u umetnosti od šezdesetih godina do danas, ne samo da nije dovela do slabljenja institucija, već je proširila polje umetnosti i na vanumetnički registar i prilagodila institucije promenama koje su usledile - socijalne, ekonomske, tehnološke. Iz toga Frejzerova zaključuje da je krajnji efekat kritike institucija upravo institucionalizacija kritike institucija. Grojs, takođe, kritiku institucija svrstava u institucionalne forme izražavanja iznoseći tezu da umetnici danas, kada istupaju sa te pozicije, kada recimo, kritikuju muzeje kao zastarele institucije, to rade s mišlju da jedino tako mogu jednog dana i sami da dobiju svoje mesto unutar te iste institucije.²¹⁶ Neinstitucionalni karakter kritika institucija imala jedino u avangardnim pokretima s početka 20. veka.

U odnosu na tradicionalni sistem koji je funkcionisao na estetskim načelima, institucionalizacija institucionalne kritike uvodi drugačiji *modus operandi* koji kritičku svest stavlja u prvi plan. Istovremeno, gubljenjem jasnih granica između "unutar" i "izvan" institucija, kritički odnos u početku usmeren na institucije, počinje da se preliva na čitavo socijalno polje. Izlaženjem iz registra umetnosti, kritičkim pozicioniranjem spram određenih socijalnih fenomena, kontekst se direktno uključuje kao *okvir* unutar kojeg umetnik radi. Kritički diskurs, dakle, u svom neinstitucionalnom,

²¹⁵ “Institucija umetnosti nije nešto odvojeno od umetničkog dela, već je nesvodiv uslov njegovog postojanja kao *umetnosti*. Bez obzira na javni prostor, nematerijalnost, prolaznost, relacionost, svakodnevnost ili čak nevidljivost, ono što je najavljeno i prihvaćeno kao umetnost uvek je već institucionalizovano, zato što postoji u okviru percepcije učesnika unutar polja umetnosti kao umetnost, percepcije koja nije nužno estetska već fundamentalno društvena u svom određenju.” Isto, 227.

²¹⁶ B. Groys, “A Genealogy of Participatory Art”, *The Art of Participation*, Thames&Hudson, 2008.

institucionalnom i aktivističkom vidu direktno ili indirektno uračunava kontekst kao sastavni deo umetničkog rada.

Savremena umetnost, i pored uvođenja kritičkog mišljenja, funkcioniše u različitim ideološkim okvirima. Jedan ideološki okvir je pozicioniranje umetnosti kao polja slobode, kreativnosti koje daje legitimitet čitavom liberalno-kapitalističkom društvu kao slobodnom društvu koje ceni, čuva i brine se o kreativnom potencijalu i slobodi izražavanja svojih članova. Drugi ideološki okvir je percepcija umetnosti kao nezavisne od kapitala. Treći ideološki okvir je verovanje da postoji razlika između institucionalnog i vaninstitucionalnog odnosno mogućnost da se institucija kritikuje s neke metapozicije. Ovakvo polazište karakteristično je za različite aktivističke prakse. Istovremeno je moguće govoriti o pseudokritičkim praksama.²¹⁷ Ovakvo stanovište ukazuje na institucionalizaciju kritike institucija, ali i na mogućnost reaktualizovanja institucionalne kritike s pozicija van institucija. Te pozicije van institucija se aktuelizuju time što se umetnička praksa i teorija izmeštaju iz uobičajenih institucionalnih okvira (galerija, muzeja) i umetničkih problema (vezanih za diskurs umetnosti), pa se onda određeni socijalni fenomeni kao što su rasni, manjinski, rodni problematizuju sa pozicije umetnika kao građanina socijalno odgovornog za probleme u svojoj sredini. Internet je primer tog vaninstitucionalnog prostora pogodnog za aktivističke prakse. Ovakvim umetničkim angažmanima zajedničko je sledeće: oni aktuelizuju određeni socijalni problem u registru umetnosti i unutar ili van institucija, ali samim tim što je "okvir" njihovog delovanja umetnički, ona, najčešće, imaju funkciju jedino unutar umetničkog polja.

Pitanje da li je, i na koji način, kritika moguća i otpor ustaljenom sistemu, institucionalnim formama funkcionisanja umetnosti diskutabilno je, kompleksno i otvoreno. Međutim, neosporno je da je institucionalna kritika dovela u pitanje funkcionisanje galerije kao zatvorenog sistema. Samim tim što nema razlike između institucionalnog i vaninstitucionalnog, ili bar te razlike nisu više jasne i vidljive, to je

²¹⁷ "Na drugoj strani imamo mnoštvo kritičke umetnosti koja je samo pseudokritička. Ili, recimo da je u svojoj kritici mekana, što joj omogućava da se institucionalizuje i bude "vidljiva". Zapravo, govorimo o onom vidu kritičke umetničke prakse koja u svojoj kritici nije radikalna, već konsenzualna, zato participira na kapitalu i, marketinški gledano, ispunjava prazno mesto u umetničkoj produkciji - ponudi. U tom smislu proizvodnja takve kritičke umetnosti pod institucionalnim nadzorom zapravo nije ništa drugo nego pseudokritička umetnost koja, u najopštijem smislu, dostiže onu društvenu ravan u kojoj kapital reguliše uslove njenog rada i života." Nikola Janović, *Izazovi kritičke umetnosti* SEEcult.org.

modifikovalo i način funkcionisanja institucionalnog izlagačkog prostora: on i dalje garantuje umetnički status izloženom predmetu, ali u tome više nema ekskluzivnu ulogu. Svaki drugi vaninstitucionalni prostor može takođe dobiti istu ulogu jer institucionalna određenja nisu vezana samo za fizički prostor, već registar delovanja na šta ukazuje i sve veći broj izložbi, bijenala, sajмова umetnosti smeštenih u prostorima najrazličitije namene.

Tokom 1976. i 1977. godine Raša Todosijević uradio je seriju radova proizašlih iz rada *Ni jedan dan bez crte*. U pitanju su intervencije u različitim prostorima: olovkom je iscrtavan određen broj linija u zavisnosti od značaja prostora: *Jedna linija, in private* (Beograd, 1976); *Deset linija u galeriji* (Galerija Wspolzesna, Varšava, 1976); *10.000 linija u galeriji* (Samostalna izložba Art/Tape 22, Firenca, jun 1976); *Jedna linija u napuštenoj kući* (Follonica, Italija, 1976); *20.000 linija u galeriji* (SKC, oktobar 1976); *20.000 linija u galeriji* (Galleria Studio, Torino 1977); *Sto hiljada linija, in private* (Beograd, 1976); *Jedna linija u domu muzealaca* (Bled, 1977); *200.000 linija za Pariski bijenale* (Pariz, 1977). Izvođenjem istog rada u različitim prostorima, Todosijević preispituje ulogu galerije kao prevashodno izlagačkog prostora jer je, u njegovom radu, galerija samo jedan u nizu mogućih prostora u kojima interveniše. Međutim, svakom prostoru u kojem radi Todosijević dodeljuje određenu simboličku vrednost količinom linija koje iscrtava, parafrazirajući ulogu centara u sistemu umetnosti koji su uvek vezani za određene institucije: *Jedna linija, in private* i *200.000 linija za Pariski bijenale*. Time Todosijević ukazuje u kojoj meri je mesto na kojem se rad nalazi od konstitutivnog značaja za njegovo pozicioniranje unutar sistema umetnosti ili, doslovno, na koji način se vrednovanje rada menja u odnosu na udaljenost od centra moći, odnosno, kontekst u kojem se nalazi.

Decentralizovanje institucionalnog izlagačkog prostora uslovalo je brisanje granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog prostora i samim tim institucionalni okvir je transformisan u umetničko polje - sve ono što se prepoznaje kao umetničko delovanje, rad umetnika. To se može povezati sa Burdijeovim poljem sila koje ne funkcioniše kao određena teritorija sa jasnim granicama, već kao simboličko polje koje ima svoje granice, ali one su fluidne, promenljive i menjaju se u odnosu na odnos sila u njemu. Istovremeno, to polje, iako je autonomno nije samodovoljno, već funkcioniše u relaciji sa drugim poljima - ekonomskim, političkim, društvenim što u

velikoj meri određuje i funkcionisanje samog rada koji se ne može posmatrati nezavisno od ovih činilaca.

2.3.6. Novi okvir: globalna nasuprot modernoj umetnosti

Sinonim za savremenu umetnost je, kako Hans Belting navodi u tekstu “Contemporary Art as Global Art”, globalna umetnost.²¹⁸ Termin savremena umetnost odnosi se na umetnost koja nastaje u sadašnjem odnosno skorašnjem vremenu. Savremena umetnost je po Beltingu postala socijalni fenomen, sredstvo za komunikaciju i pod uticajem je procesa globalizacije čije efekte tek počinjemo da otkrivamo. Postavlja se pitanje po čemu se savremena umetnost razlikuje od moderne umetnosti? Moderna umetnost za svoj referencijalni okvir ima evropski sistem lepih umetnosti nastao u dugoročnom procesu koji je trajao od sredine 17. do sredine 19. veka²¹⁹ i koji je kao dominantni ili univerzalni, tzv. zapadno-evropski model, funkcionisao sve do poslednjih decenija 20. veka, do promena u različitim registrima društvenog delovanja poznatim pod zbirnim imenom globalizacija.

Savremena umetnost do pojave globalizacije uračunavala je evropsko nasleđe, kontinuitet između tradicionalne i moderne umetnosti i razumevanje ove umetnosti pretpostavljalo je poznavanje zapadno-evropske istorije, teorije, filozofije, umetnosti sa definisanim hronološkim, stilskim, teorijskim određenjima koja čine diskurs moderne umetnosti. Umetnost koja je dolazila iz drugih kultura proučavala se u sklopu etnologije, antropologije i drugih pomoćnih istorijskih disciplina. Globalna umetnost u odnosu na modernu umetnost ima promenjen referencijalni okvir: za razliku od moderne umetnosti, ne uračunava zapadno-evropski model umetnosti kao univerzalni.

²¹⁸ H. Belting, “Contemporary Art as Global Art”, H. Belting, A. Buddensieg (ur.), *The Global Art World*, Ostfildern 2009.

²¹⁹ “Konvergencija (tih) društvenih, institucionalnih i intelektualnih promena dala nam je moderni sistem lepih umetnosti. Postojala su tri stepena konvergencije: početni oko 1680. do 1750. godine tokom kojeg su se mnogi elementi modernog sistema umetnosti, koji su se počeli polako pojavljivati još od srednjeg veka, počeli više integrisati; drugi i ključni period oko 1750. do 1800. godine koji je konačno razdvojio lepe umetnosti od zanata, umetnika od zanatlije i estetiku od drugih oblika iskustva; i poslednja faza konsolidacije i uzdizanja, oko 1800. do 1830. godine, tokom koje je termin ‘umetnost’ počeo da označava nezavisnu duhovnu oblast, umetnički poziv je javno priznat, a koncept estetike je počeo da zamenjuje ukus.” L. Šiner, *n. d.*, 97.

Belting je upoređuje sa Internetom: Internet je globalni fenomen jer se koristi svuda, ali to ne znači da je njegov sadržaj univerzalan.²²⁰ Globalna umetnost je umetnost nakon modernizma ili nakon kraja istorije umetnosti. Ono što je pripremiло teren za njenu pojavu je ulazak novih medija, “electronic turn” i pop art.²²¹ Zatim, globalna umetnost ne funkcioniše po principu dualiteta: elitna i masovna umetnost, umetnosti i zanati ili etnografske prakse. Problem sa terminom globalna umetnost je to što se, kako Belting ističe, može lako zameniti sa sinonimom svetska umetnost, što je pogrešno jer je to onda vraćanje na univerzalističko određenje umetnosti poput moderne umetnosti koja za polazište ima slične pretpostavke i estetsku apropijaciju najrazličitijih objekata kao čistih formi kako navodi Belting.²²²

Pojavom procesa globalizacije univerzalističke pretenzije ovako shvaćene savremene umetnosti se dovode u pitanje. “Globalna umetnost nije više sinonim za modernu umetnost.”²²³ Za razliku od univerzalističkih tendencija savremene umetnosti koja pretpostavlja jedinstveni okvir, definisan zapadno-evropskim modelom umetnosti, globalna umetnost na kraju 20. i početku 21. veka zasnovana je na razlici, uvođenju različitih modela umetnosti i uračunavanju specifičnosti određenog društveno-istorijskog, kulturnog modela koji egzistira paralelno sa zapadno-evropskim.²²⁴

Institucionalni okvir modernističkog shvatanja umetnosti je muzej kao jedna od najznačajnijih i najranijih institucija moderne umetnosti. Status umetničkog dela produkuje se unutar institucionalnog okvira. Muzej definiše kontekstualni okvir umetničkog dela. “Art was what you saw in art museums... Museum was context...”²²⁵ i klasifikuje, sistematizuje činjenice i artefakte u odnosu na dominantni narativ, moderni sistem lepih umetnosti. Međutim, preispitivanje institucionalnog okvira različitim avangardnim i neoavangardnim praksama kao što su redimejd, uvođenje svakodnevnih, industrijskih, prirodnih, odbačenih predmeta, zatim decentriranje izlagačkih prostora -

²²⁰ H. Belting, *n. d.*, 11

²²¹ Isto, 15-16.

²²² Kao primer ovakvog shvatanja umetnosti Belting navodi Malroov koncept “muzeja bez zidova”. Isto, 3.

²²³ Isto, 2.

²²⁴ “Rather than representing a new context, it indicates the loss of context or focus and includes its own contradiction by implying the counter movement of regionalism and tribalization, whether national, cultural or religious.” Isto, 2.

²²⁵ Isto, 11.

dodavanjem neizlagačkih funkcija, uvođenje neinstitucionalnih prostora i izlazak iz institucionalnog (kulturnog, urbanog, naseljenog) okruženja i, u najvećoj meri, institucionalna kritika pokazalo je da jasna granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog ne postoji. Radikalna institucionalna kritika zastupa stanovište da ne postoji ni mogućnost vaninstitucionalnog delovanja jer je institucionalno sastavni deo mišljenja, delovanja. (A. Frejzer) Čak i ako se ne prihvati ovakvo radikalno stanovište sledi: preispitivanje, decentriranje i kritika institucija nije dovela do njihovog slabljenja, ali je pokazala da granice između institucionalnog i vaninstitucionalnog nisu supstancijalne, teritorijalne, već fluidne.

Efekat fluidnosti je proces koji Belting naziva dekontekstualizacijom muzeja i dovodi u vezu sa ekspanzijom bijenala, umetničkih sajмова, pojavom privatnih i korporativnih muzeja. Dekontekstualizacija je promena u shvatanju i načinu funkcionisanja konteksta u odnosu na izlagačke institucije. Muzej kao zatvoreni sistem, definisao je i funkcionisanje konteksta kao određenog skupa datosti, u vidu određenog narativa (istorijskog, istorijsko-umetničkog, antropološkog, etnološkog) odnosno tradicionalnim shvatanjem konteksta: umetnička dela su izvučena iz konteksta i preneti u neku drugu sredinu u kojoj su naznake postojanja prethodnog konteksta nevidljive. Međutim, za razliku od moderne umetnosti kada je definisanje konteksta bilo u funkciji muzeja odnosno institucija umetnosti, sa globalnom umetnošću kontekst funkcioniše kao deo rada i to je jedna od ključnih razlika između moderne i savremene umetnosti koja se može dovesti u vezu sa pojavom globalne umetnosti. S promenom paradigme umetnosti, čvrste moderne u fluidnu modernu, promenio se i način funkcionisanja konteksta: kontekst nije više jednoobrazni, nepromenljivi, definisani model - spoljašnji okvir unutar kojeg nastaje umetnost - već heterogeni sklop relacija, asamblaž u delezovskom ključu.

Uspostavljanjem fluidnih granica između institucionalnog i vaninstitucionalnog ne znači da su ove granice nestale, već da su promenljive i mogu se multiplicirati. Multipliciranje omogućava različita kontekstualna uvezivanja i, ono što je u modernoj umetnosti bilo nezamislivo - povezivanje radova koji pripadaju različitim kontekstulnim okvirima nezavisno od stilskih, hronoloških, geografskih ili žanrovskih određenja - postaje uobičajeno. Primer takvog kontekstualnog uvezivanja je sve veći broj izložbi koje u prvi plan stavljaju koncept i funkcionišu kao asamblaž u kojem se privremeno

dovode u vezu najrazličitiji artefakti kao što je izložba *Artempo: Where Time Becomes Art*²²⁶ u Palazzo Fortuny u Veneciji. Izložba problematizuje vreme, ali ne u smislu određenog vremenskog perioda, već odsustva svih vremenskih određenja (prošlosti, sadašnjosti, budućnosti), praznine ili sveprisutnosti vremena. Polazište u ovakvom shvatanju je da umetnički rad pripada vremenu u celini jer se njegovo značenje konstituiše, ne u zavisnosti od okolnosti u kojima je nastao, već u odnosu na kontekst u kojem se nalazi i u odnosu na druge, umetničke ili neumetničke predmete. Tako su se na ovoj izložbi mogli videti predmeti iz različitih kolekcija - umetničkih, arheoloških, privatnih, muzejskih - koji pripadaju najrazličitijim vremenskim periodima: slika Frensis Bejkona *Study from the Human Body* iz 1986. godine, kikladski idol iz 3. milenijuma pre nove ere, video rad *Face* Yael Davids iz 2001., lobanja iz 17. veka, Lučio Fontana *Concetto spaziale* iz 1966., figura od terakote iz 9. veka, medicinska drvena lutka za vežbe iz anatomije iz 17. veka, skulptura *Janus in Leather Jacket* Luis Buržoa iz 1968., ulje na platnu *On Kavare Nov. 15. 1997.*, portret japanskog monaha iz 13. veka....

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

²²⁶ *Artempo: Where Time Becomes Art*, 9. 6. - 7. 10. 2007. Venecija, Palazzo Fortuny, koncept: Axel Vervoordt, Mattijs Visser; Musei Civici Veneziani, Venezia, 2007.

2.4. Disperzija medija

U ovom poglavlju biće reči o tome na koji način je promena u načinu funkcionisanja medija, pre svega, udaljavanje od medijske specifičnosti, tradicionalnih umetničkih medija, uvođenje “proširenih medija” i kasnije digitalnih tehnologija dovela do fluidnosti medija i učinila medijski zapis kontekstualnim. Kakva je veza između medijske umetnosti i konteksta? Na koji način se to manifestuje u savremenim umetničkim praksama? Zašto je disperzivnost medija jedan od ključnih procesa koji su doveli do otvaranja umetničkog rada ka kontekstu?

Ketrin Hejls, pozivajući se na Fridriha Kitlera kaže da medij postoji od onog trenutka kada se tehnologije pisanja nađu između ruke koja drži olovku ili usta koja govore i produkcije teksta.²²⁷ Određena tehnologija postaje medijum kada dobije posrednu ulogu između čoveka i onoga što on produkuje - teksta, slike. Vivijan Sobček u svom tekstu “The Scene of Screen: Envisioning Photographic, Cinematic and Electronic ‘Presence’”²²⁸ govori o tome da tehnologije imaju nekoliko obeležja: one su ekspresivne jer imaju funkciju izražavanja, medijativne jer posreduju naše iskustvo i perceptivne jer uobličavaju i menjaju našu percepciju: one transformišu naše shvatanje sveta, našu percepciju i naše viđenje sebe samih - one, zapravo, dobijaju određenje prirodnog viđenja stvari. Za relativizovanje granica između prirodnog i tehnološkog u percepciji posebno su bitni fotografija, film, televizija i kompjuter. Zašto? Sobček navodi dva razloga: zato što su kulturno sveprožimajući i, pored perceptivne, imaju funkciju u predstavljanju, reprezentaciji.²²⁹

Istorijske promene u našem shvatanju vremena i prostora povezane su sa promenama u tehnologijama. Tehnologija nikad ne funkcioniše u nekom neutralnom, izdvojenom okruženju. Ona je istorijski uslovljena svojom materijalnošću, političkim, socijalnim i ekonomskim kontekstom. Tehnologija nije samo puko sredstvo: ona je inkorporirana u ljudske živote koji je kreiraju, koriste, daju joj funkcije i smisao.

²²⁷ K. Hayles, “Virtual Bodies and Flickering Signifiers”, (ed.) N. Mirzoeff, *Visual Culture Reader*, Routledge, 2002, 153.

²²⁸ V. Sobchack, *Carnal Thoughts*, University of California Press, Los Angeles, London 2004.

²²⁹ U tzv. perceptivne tehnologije spadaju, pored fotografije, filma, elektronskih medija - televizija i kompjuteri i teleskop, mikroskop, X-ray. Njihova funkcija nije pervazivna jer su vezani za određene registre - medicinu, biologiju, vojsku.

Najmoćnije su one perceptivne tehnologije koje su istovremeno i tehnologije predstavljanja. Ove perceptivne tehnologije uobličavaju percepciju na dva načina: utiču neposredno na čula i, drugo, kroz svoju reprezentativnu funkciju uobličavaju viđenje, shvatanje, povezivanje čulnih senzacija, iskustva i simboličkih vrednosti i značenja.

Sobček ističe da gledanje fotografija, filma ili televizije ne dotiče samo čulo vida i sluha, već telo u celini. Istovremeno, gledanje slika posredovanih određenim tehnološkim aparatima ne omogućava samo "da gledamo tehnološke slike, već da tehnološki vidimo".²³⁰ Svaka od ovih tehnologija, ne samo da na različit način posreduje svakodnevno iskustvo, već ga i konstituše. Preplitanje perceptivnog, telesnog i tehnološkog problematizovano je u najranijim video instalacijama. Les Levine u radovima *Iris* (1968), *Contact: A Cybernetic Sculpture* (1969) kao i Frank Gillette i Ira Schneider u radu *Wipe Cycle* (1969) koriste tv ekrane, kamere koje grupisane u prostoru galerije funkcionišu kao umetnički predmeti, ali istovremeno obavljajući i svoju bazičnu funkciju - prenošenje informacija. U ovim instalacijama posmatrač je doslovno uvučen u rad jer kamere beleže njegovo prisustvo i prenose na ekrane koji čine instalaciju. Posmatrač se po prvi put susreću sa sopstvenom medijskom slikom i specifičnim iskustvom uključenosti, uvučenosti, mimo lične odluke, u umetnički rad odnosno nekakav medijski prostor na koji rad referira. Konsekvence ovog otkrića su nestajanje distanciranog pogleda i destabilizovanje njegovog privilegovanog položaja "onoga koji vidi". Posmatrač je sada deo rada i predmet posmatranja. I ne samo to, već u trenutku kada sebe vidi na ekranu, on počinje da koriguje svoje ponašanje, polako postaje svestan sebe kao "slike" unutar medijskog prostora koji egzistira u nekakvoj paralelnoj realnosti, deo je njegove realnosti, ali koju on ne kontroliše.

Pozivajući se na F. Džejmson, Sobček povezuje ono što on naziva kulturnim logikama kasnog kapitalizma sa tehnološkim promenama i izdvaja tri faze. Džejmson povezuje glavne tehnološke promene sa fazama funkcionisanja kapitala (tržišni, monopolski i multinacionalni kapitalizam) i kulturnim logikama - realizmom, modernizmom, postmodernizmom. Ovim kulturnim logikama Sobček dodaje i tri različite percepcije koje korenspondiraju sa ovom podelom: fotografsku, filmsku i

²³⁰ V. Sobchack, *n. d.*, 139.

elektronsku. Svaka od ovih faza kapitalizma podrazumeva određenu tehnološku, ali i perceptivnu revoluciju.

2.4.1. Institucionalni okvir funkcionisanja: fotografija

“*Camera obscura* je jedna od prvih tehnologija za beleženje slika, a *lanterna magica* je jedna od prvih tehnologija za prenošenje slika. Jedina stvar koja apsolutno nije postojala pre fotografije je tehnologija za čuvanje slika koja je omogućavala prenošenje slika u vremenu i prostoru i njihovo kretanje kroz vreme i prostor.”²³¹

Fotografija je proširila polje vidljivog jer je omogućila da i ono što nije u vidnom polju posmatrača bude vidljivo, da mu fragmenti neke druge realnosti budu vidljivi. Konsekvenca toga je da je ono što je vidljivo istovremeno i aproprijativno: može se preuzeti, imati, posedovati. U tom smislu logika fotografske percepcije je objektivnost, dokumentarnost, realističnost, preciznost, tačnost... Ova logika podržana je i time što je ljudsko oko unapređeno mehaničkim okom, ljudska percepcija nadopunjena mašinskom. Fotografska percepcija fiksira, hemijski i metaforički određeni trenutak, fragment realnosti. Time vidljivo postaje deo određenog mehaničkog i hemijskog procesa, a ne deo ljudskog viđenja. Ova vrsta percepcije ima svoj materijalni trag ili formu koja se može posedovati, koja se prenosi, cirkuliše, čuva i ima određenu vrednost, bilo simboličku ili materijalnu.

Shvatanje vremena je takođe promenjeno sa fotografskom percepcijom. Samim tim što referira na realnost, određeni trenutak kada je data situacija kao takva zaista bila ispred foto-aparata, ona nužno referira na prošlost, kako je Bart označio “to je bilo”²³². To je uvek prošlost ili “prisustvo u sadašnjosti koja uvek pripada prošlosti”. S jedne strane, to narušava uobičajeno shvatanje vremena kao kontinuiteta jer se dovodi u pitanje linearnost: neki trenuci ili elementi prošlosti ulaze u sadašnje vreme, nisu više isključivo vezani za prošlost ili sećanje. S druge strane, samim tim što referira na prošlost, nepovratno, fotografija ima nešto blisko sa gubitkom, smrću, nostalgijom,

²³¹ F. Kittler, “Optical Media”, *Visual Culture Reader*, n. d., 118.

²³² R. Bart, *Svetla komora*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2011.

“povratak umrlog”. Kao što Kittler navodi “fotografska tehnologija je uništila ‘idealno’ ili imaginarno čemu su skulptori i slikari neprestano težili u potrazi za ovekovečenjem svojih modela jer je po prvi put izražavala nešto realno”.²³³ Bart uvodi dve tačke, studium i punctum, koje predstavljaju susretanje pogleda fotografa i posmatrača i konstitušu značenje fotografije. Istovremeno, one ukazuju u kojoj meri je za način funkcionisanja fotografije bitno ono spolja, "nešto realno", van same fotografije - u ovom slučaju pogled fotografa i posmatrača.

U studiumu se susreću dva (minimum dva) pogleda: pogled fotografa i pogled posmatrača. To je onaj okvir unutar kojeg fotograf izvrši određeni izbor - pogledom kroz fotografski aparat, izborom kvadrata, kadriranjem - s određenom namerom koju prepoznaje ili naslućuje posmatrač polazeći od nekakvog opšteg znanja. Fotograf i posmatrač, su istovremeno uključeni u određeni kulturni okvir, imaju određeno kulturno znanje neophodno za prepoznavanje fotografije kao takve. Preko studiuma se dolazi direktno do funkcija same fotografije - “informisati, predstaviti, iznenaditi, označiti, dati želju”²³⁴ - veze između fotografije i društva odnosno uloge fotografije u različitim društvenim registrima.

Punctum je, s druge strane, ono što posmatrač pronalazi za sebe i nije nužno vezano za nameru fotografa, niti neku određenu funkciju fotografije i njenu ulogu unutar različitih društvenih registara. Punctum isključivo pripada posmatraču jer predstavlja tačku unutar fotografije koja povezuje samu fotografiju i posmatrača, nekakvu singularnost koja je vezana za individualno, lično. U tradicionalnoj slici takvo nešto ne postoji jer je svaki potez slikara neodvojiv od njegove namere, svesne ili nesvesne. Istovremeno, punctum nije tačka koja je isključivo individualna u smislu da je više posmatrača ne mogu videti kao takvu. Nasuprot tome, i punctum ima izvesnu objektivnu pojavnost jer je nešto oko čega se može složiti svaki posmatrač. Ipak, njegova ključna razlika u načinu funkcionisanja u odnosu na studium je ne nužno prisustvo namere fotografa, nešto što pripada, kako bi Fluser rekao, logici “crne kutije” čija unutrašnjost i način funkcionisanja izmiču i samom fotografu koji nikada nije u potpunosti upućen u to šta će biti proizvod ili rezultat njegovog škljocanja. Stoga bi se

²³³ F. Kittler, “Optical Media”, *Visual Culture Reader*, n. d., 144.

²³⁴ R. Bart, *Svetla komora*, n. d., 34.

moglo reći da punctum fotograf prepoznaje kao takav jedino kada i on sam postane posmatrač svoje fotografije, kada se nađe u poziciji bilo kog drugog posmatrača, kada vidi nekakav "višak smisla" koji nije uračunavao dok je fotografisao. Taj "višak smisla" proizvod je nadomeštenog pogleda mehaničkog oka koje sadejstvuje sa njegovim čulom vida. Taj "višak smisla", nije nužno povezan sa fotografom, ne može se predvideti i opet je nešto spolja u odnosu na fotografiju jer pripada aparatu i "optički nesvesnom". To je onaj "višak informacija" koje aparat beleži nezavisno od fotografa. Fotografsko predstavljanje u tom smislu predstavlja sažimanje ljudskog i mehaničkog, prirodnog i tehnološkog. Istovremeno, studium, punctum i optički nesvesno ukazuju na, ne suštinska (vezana za suštinu, unutrašnjost), već kontekstualna određenja i otvorenost fotografije kao medija. O kakvoj je otvorenosti reč?

Kada Benjamin piše o Atzeovim fotografijama praznih pariskih ulica, on kaže "da ih je snimao kao mesta zločina"²³⁵. Ove fotografije deluju kao tragovi, one uznemiravaju posmatrača "on oseća: za njima mora tragati određenim putem."²³⁶ Traganje u ovom smislu je nalaženje dodatnih podataka neophodnih za njihovo razumevanje, a ti "podaci" su nešto van samih fotografija. Kao primer Benjamin navodi ilustrovane novine u kojima se fotografija dovodi u vezu sa određenim tekstom, a tekst je u tom slučaju "putokaz" za njihovo razumevanje. Kada kaže da fotografija traži dopunu u tekstu, on dovodi u vezu fotografiju sa nečim spolja što se medijski ne može izjednačiti sa samom fotografijom. Dopuna u tekstu, traženje dodatnih podataka neophodnih za razumevanje i "putokaza" upućuju na otvorenost fotografije ka kontekstu.

Rosalind Kraus u tekstu "Reinventing the medium" ističe da već Benjamin problematizuje medijsku specifičnost, mnogo pre pojave neoavangardnih praksi u kojima se ona eksplicitno dovodi u pitanje. Kraus čak vrlo precizno određuje trenutak kada mu je medijska specifičnost postala teorijski zanimljiv fenomen. U svom prvom tekstu o fotografiji "Mala istorija fotografije" iz 1931. godine, on analizira fotografiju kao medij: poput bilo kog drugog tradicionalnog medija, ona ima sopstvenu istoriju, tradiciju, liniju razvoja, tehničke osobenosti i estetske mogućnosti. Međutim, u svom

²³⁵ V. Benjamin, "Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti", *n. d.*, 109.

²³⁶ Isto, 109.

drugom tekstu o fotografiji, a reč je o više puta pominjanom tekstu “Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti” iz 1936. godine, on teorijski razmatra fotografiju i tehničku reproduktivnost. Onog trenutka kada je fotografija postala teorijski predmet, prestala je da funkcioniše kao estetski medijum, a ta promena može se locirati u period između ova dva teksta.²³⁷

On govori o fotografiji kao proizvodu tehničke reproduktivnosti koji, pored toga što zahteva dopunu u tekstu, dovodi u pitanje specifičnost svih ostalih medija jer ih svodi na reprodukciju²³⁸. Različita umetnička dela, kao i različiti mediji ulaze u stanje izjednačavanja, gube svoju jedinstvenost - ono što Benjamin naziva auirom - kao i medijsku specifičnost tako da tehnička reprodukcija restrukturira sve ostale umetničke medije. Udaljavanje od tradicionalnih medija (slike i skulpture)²³⁹, zatim, njihovo proširivanje²⁴⁰ i pojava različitih hibridnih formi u umetničkim praksama sredinom prošlog veka ukazuju na to da je “medij postao preuska istorijska kategorija”²⁴¹. Za promenjeni odnos i način korišćenja medija Kraus uvodi termin *postmedijsko stanje*.

Samim tim što nije samo medij, već i teorijski predmet, i što nije jedinstven, auratičan predmet, već reprodukcija, način funkcionisanja fotografije unutar šireg institucionalnog okvira je različit u odnosu na tradicionalne medije. Postavlja se pitanje da li fotografija ima institucionalni okvir funkcionisanja? Moglo bi se reći da muzej predstavlja institucionalni okvir za funkcionisanje fotografije. Međutim, takvo tvrđenje je problematično imajući u vidu da je fotografija relativno kasno ušla u muzej, tek kada je dobila status umetničkog dela. Takođe, fotografija je, mnogo više nego film, prisutna i u neumetničkim registrima (porodične fotografije, fotografije kao dokazni materijal u sudstvu, medicini, nauci...) jer je, za razliku od filma, tehnološki bila pristupačnija.

²³⁷ R. Krauss, “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, 1999.

²³⁸ ”Reprodukovano umetničko delo postaje u sve izrazitijoj meri reprodukcija jednog na reproduktivnost upućenog umetničkog dela. Od fotografske ploče je, recimo, moguće načiniti mnoštvo kopija; pitanje koja je kopija prava - nema nikakvog smisla.” Isto, 45.

²³⁹ O udaljavanju od medijske specifičnosti u tradicionalnim medijima pogledati: M. Fried, “Umetnost i objektnost”, (priredio) V. Vukićević, *Mišljenje i viđenje*, Fakultet likovne umetnosti, Cetinje 2006.

²⁴⁰ O proširivanju medija skulpture videti R. Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *n. d.*

²⁴¹ “too contaminated, too ideologically, too dogmatically, too discursively loaded” R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson 2000, 5.

Fluser naziva fotografiju postindustrijskim predmetom, "vezivnim elementom između industrijskih predmeta i čistih informacija."²⁴² Za razliku od industrijskih predmeta kod kojih se značenje odnosno informacija nalaze u samom predmetu i njegovoj funkciji, u fotografiji je informacija "na površini" i samim tim se lako može "preneti na drugu površinu". "Ipak, fotografija na papiru označava prvi korak na putu ka poništavanju vrednosti stvari i prevrednovanju informacije."²⁴³ Fluser smatra da funkcionisanje fotografija određuje, ne toliko njena predmetnost/materijalnost, već informacija "na njenoj površini" i da se na osnovu informacija koje prenosi može govoriti o različitim kanalima distribucije fotografija. Iz toga se može zaključiti da institucionalni okvir funkcionisanja fotografija nije vezan za njenu predmetnost, niti za određenu instituciju kao što je muzej, već informaciju "na njenoj površini" koja se plasira kroz različite kanale za distribuciju fotografija i predstavlja institucionalni okvir za njeno funkcionisanje.

Polazeći od teorijske klasifikacije informacija - indikativne, imperativne i optativne - Fluser ukazuje na to da je ova podela nešto što određuje i kanale distribucije fotografija. Indikativne fotografije su, u najširem smislu, vezane za naučne časopise, reportažne časopise ili dokumentarne filmove; imperativne fotografije su najviše prisutne u političkom registru ili reklamnoj industriji, dok bi se treća grupa fotografija mogla dovesti u vezu sa registrom umetnosti. Preko kanala za distribuciju posmatrač dolazi u kontakt sa određenom fotografijom i, ono što Fluser posebno ističe, značenje fotografije se konstituiše unutar ovih kanala distribucije.

Kanal za distribuciju je, zapravo, kontekstualni okvir unutar kojeg se posmatrač kreće u interpretaciji određene fotografije. Ista fotografija ima različito značenje u odnosu na kanal u kojem je distribuirana. Kao primer Fluser navodi fotografiju sletanja na Mesec. Ta fotografija objavljena u naučnom časopisu ima jednu konotaciju, u reklami za cigarete drugu, a može se pojaviti i u registru umetnosti i u tom kontekstualnom okviru ista fotografija ima sasvim drugačije značenje. On govori i o tzv. "propusnim zonama" koje omogućavaju kretanje iz jednog kanala u drugi. Te "propusne zone" bi se svakako mogle dovesti u vezu sa aproprijacijom u smislu da je upravo

²⁴² V. Fluser, *Za filozofiju fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2005, 47.

²⁴³ Isto, 48.

aproprijacija efekat tih propusnih zona jer ukazuje na mogućnosti kretanja kroz različite kanale.

“Suština je da fotografija sa svakim premeštanjem u neki drugi kanal poprima novo značenje: naučno se pretvara u političko, političko u komercijalno, komercijalno u umetničko značenje. Time raspodela fotografija nikako nije samo tek mehanički, već je, pre svega, kodifikujući postupak: aparati za distribuciju otiskuju fotografije sa značenjem presudnim za njihov prijem.”²⁴⁴

Primer izmeštanja iz jednog u drugi kanal je rad Ričarda Prinsa *Marlboro Man* u kojem se fotografija iz reklamne kampanje premešta u umetničku galeriju. Ista fotografija u jednom slučaju upućuje na nešto “izvorno” američko, kauboja kao metaforu slobode, nesputanosti, kretanja u divljini - što su sve ambalažni efekti za određeni proizvod, cigarete, koji se nudi potrošaču “u paketu” sa proizvodom. Poruka je, nešto poput: "ako pušite ove cigarete i vi ste podjednako slobodni, nesputani, zavodljivi... kao kauboji". U galerijskom kontekstu ista fotografija ima drugačiji, ne samo kontekstualni, već i značenjski okvir. Ona ukazuje na jednu medijsku matricu koja se plasira i postaje deo svakodnevice: kauboj, ono što je izvorno američko, sloboda... sloboda kao “američki proizvod” i način života. Umetnik kaže da on prenosi ono što vidi, ono što ga okružuje, ono što čini deo njegove svakodnevice, a to je medijski prostor, na isti način na koji tradicionalni umetnik slika pejzaž ili neku žanr scenu, mrtvu prirodu što takođe predstavlja deo njegove svakodnevice.

Ono što je “onespokojavajuće” kako Fluser kaže je to što se ovi kanali čine nevidljivim, odnosno njihova funkcija kodiranja značenja se čini nevidljivom, dok se njihovo postojanje izjednačava sa “prirodnim”. To bi značilo da se kao činjenica prihvata da “naučni kanali distribuiraju naučne fotografije, politički kanali političke fotografije, umetnički kanali umetničke fotografije”²⁴⁵. Još je Benjamin skrenuo pažnju na to da nije toliko bitno traženje odgovora na pitanje da li je fotografija umetnost, već na koji način je tehnička reprodukcija izmenila shvatanje umetnosti uopšte. Na sličan način, Fluser želi da ukaže na to da nije toliko bitno na koji način se klasifikuje fotografija - jer se odgovori na ovakva pitanja automatski renderuju iz samog kanala -

²⁴⁴ Isto, 49.

²⁴⁵ Isto, 50.

već, u kojoj meri su kanali konstitutivni za defisanje značenja fotografije i u kojoj meri ovakva pitanja imaju funkciju prikrivanja ovakvog načina funkcionisanja kanala. Fluser ovde, pre svega, misli na vezu između kretanja kapitala, simboličkog ili finansijskog, zatim, kanala distribucije kao i na jednu od bitnih funkcija kanala, a to je kontrolisanje informacija.

2.4.2. Film

Za funkcionisanje fotografije konstitutivno je nešto spolja, nešto što ne pripada samom mediju, bilo da je u pitanju posmatrač, neki drugi medij, tekst ili jednom rečju, kontekst. Ako su posmatraču potrebni putokazi za posmatranje fotografija, da li je isti slučaj i sa filmom? Kod filma su zahtevi za posmatrača postali još specifičniji: “Uskoro će direktive koje posmatrač slika u ilustrovanom časopisu dobija putem natpisa postati još preciznije i zapovednije u filmu kod kojeg je poimanje svake pojedinačne slike unapred propisano nizom svih prethodnih.”²⁴⁶

U osnovi i fotografije i filma je statična slika “trajan otisak saobrazan samo jednom referentu... saobrazna ograničenom vremenu opažanja - vremenu ekspozicije”. Fotografija je fragment, film je takođe sastavljen od fragmenata, ali za razliku od fotografije koja kao fragment može da se uvezuje u različite kontekse, film ima definisan sled, linearnu progresiju u strogo definisanim odnosima između frejmova. Na taj način, ono što prethodi određenom frejmu uspostavlja značenjski odnos sa tim frejmom i sa onim što sledi. Montaža kao utvrđeni redosled slika produkuje značenje i na taj način svaki frejm filma je značenjski definisan onim što mu prethodi i onim što sledi. Ovaj, pre svega, filmski postupak predstavlja, ne samo značenjski, već i kontekstualni okvir svakog frejma tako da je za film, čak i kada je mišljen fragmentarno, karakterističan kontrolisan kontekst.

Kontrolisan kontekst u filmu ima i svoj institucionalni oblik - bioskop. Bioskop je kao i muzej “idealni”, skoro kulturni okvir u kojem film zauzima privilegovano mesto, izdvojeno u odnosu na svakodnevno. Filmski posmatrač, iako deo mase, privilegovani

²⁴⁶ V. Benjamin, “Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti”, *n. d.*, 109.

je posmatrač jer je u poziciji da vidi nešto što ranije nije mogao: "mnogobrojni uglovi posmatranja nude se posmatraču, ono što je bilo daleko približava mu se" tako da nešto što golim okom nije ni mogao da vidi, sada može; mesta na kojima nije bio, može da vidi; iskustva o kojima je mogao samo da sanja, može da proživi - i to sve u u zatvorenoj, "mračnoj komori", fiksiran za sedište.

"Filmski gledalac nije toliko zarobljenik Platonove pećine koliko je nepokretni junak filma *Prozor u dvorište* ili filma *Paklena pomorandža*: on je vezan za svoje sedište i prinuđen da drži oči otvorene pred ekranom na kojem se redaju strahote."²⁴⁷

Manovič govori o kontinuitetu između tradicionalne slike i filmske slike: obe zahtevaju nepokretnog posmatrača. Za razliku od tradicionalnog, filmski posmatrač dobija niz "novih" pogleda, snimljenih iz različitih uglova posmatranja - fragmentarnih, distanciranih, zumiranih. Njegove granice percepcije su proširene: on može da vidi iz ptičje perspektive, žablje perspektive, velika uvećanja otkrivaju mu detalje nedostupne golom oku, isti predmet vidi iz različitih uglova. To stavlja posmatrača u poziciju moći jer ima utisak da njegov pogled može da obuhvati sve i da mu daje jasnu sliku o svetu, o pojavama i mestima koje je od ranije poznao, ali i o pojavama koje nikada ranije nije video i o mestima na kojima nije bio. Međutim, Manovič ističe da je cena proširivanja njegove percepcije to što je "i sam uhvaćen u zamku aparata. Subjekt je utamničen."²⁴⁸

Utamničavanje tela posmatrača odvija se u doslovnom, institucionalnom i konceptualnom vidu. Posmatrač je, dok gleda film, vezan za stolicu, nepokretan, usredsređen na platno. Da bi se ovakav način percepcije zadržao i dobio na intenzitetu i značaju, institucionalizovan je - pojavom bioskopa čime je posmatrač dobio čitavu logistiku "izvođenja" svog pogleda i prostor za svoje perceptivne zahvate.²⁴⁹ U institucionalnom okviru, pogled posmatrača postaje pogled sa velikim P: logistika funkcionisanja bioskopa podređena je privilegovanom pogledu posmatrača kojem se "svet" nudi kao jasna, pojmljiva celina. Šta je omogućilo da pogled dobije ovako

²⁴⁷ P. Bonitzer, *Slepo polje*, Institut za film, Beograd 1997, 92.

²⁴⁸ L. Manovič, "Arheologija kompjuterskog ekrana", *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001, 22.

²⁴⁹ "Širom sveta bili su sagrađeni veliki zatvori koji su mogli da prime stotine zatvorenika - bioskopi. Zatvorenici nisu mogli da pričaju jedni s drugima niti da menjaju sedišta. Dok su bili odvođeni na virtuelna putovanja, njihova tela trebalo je da ostanu nepokretna u tami kolektivnih camera obscura." Isto, 25.

moćnu, neprikosnovenu poziciju? Po Manoviču, to je identifikacija posmatrača sa okom kamere. Ova identifikacija se može na različite načine tumačiti: telo posmatrača je nepokretno, ali njegovu nepokretnost nadomešta pokretno oko kamere.²⁵⁰ Svet se organizuje u odnosu na pogled, bilo da je usredsređeni, kontemplativni pogled tradicionalnog posmatrača, rastreseni, bezinteresni pogled modernog posmatrača ili pogled kroz aparat: "... progresivna pokretljivost slike u modernosti praćena je progresivnim utamničavanjem posmatrača"²⁵¹.

Iz ovoga se može zaključiti da mediji tehničke reprodukcije, film i fotografija, funkcionišu unutar institucionalnog okvira, bilo da je u pitanju konkretna institucija kao što je bioskop kao definisan fizički, značenjski i kontekstualni okvir ili, ne u toj meri fizički, ali svakako jasno definisan kontekstualni okvir kao što su kanali za distribuciju fotografija.

2.4.3. Izlazak iz institucionalnog okvira

Tokom šezdesetih godina umetnici počinju da koriste različite neumetničke tehnike, postupke i materijale. To se, pre svega, odnosi na minimalističku umetnost koja uvodi različite industrijske materijale i tehnike u produkciju umetničkog rada. Time proces apropijacije ulazi u novu fazu jer čitav spektar neumetničkih tehnika i materijala dobija svoju umetničku namenu. Approprijacija se nastavlja uvođenjem tehnologija masovne komunikacije: fotografije, filma, televizije, novina, časopisa. Foto-aparati, video-kamere, projektori izlaze iz uskog kruga profesionalnih korisnika, postaju dostupni i prilagođeni za kućnu upotrebu i postaju sastavni deo svakodnevice. Tek kada su postali deo svakodnevice, ulaze u registar umetnosti.²⁵² "Approprijacija je postala

²⁵⁰ "Kao u striptizu, prostor se polagano svlači, okrećući se sa različitih strana, zadirkujući nas, istupajući napred i povlačeći se natrag, uvek ostavljajući nešto neotkrivenim, tako da posmatrač očekuje sledeći kadar... beskrajna igra zavođenja. Sve što posmatrač treba da učini jeste da ostane nepokretan." Isto, 26.

²⁵¹ Isto, 26.

²⁵² Interesovanje za nove tehnologije, masovne medije nije samo osobenost sredine 20. veka, postojalo i ranije, naročito u futurizmu. Već tada je postojala svest o značaju novih medija za umetnost tako da je prvi futuristički manifest objavljen je na naslovnoj strani najprodavanijeg pariskog lista Figaro; drugo, veličanje mašine se takođe može posmatrati u ključu novina u tehnologiji. Kod nas je u tom kontekstu naročito značajan nadrealistički pokret jer je tada fotografija jedno od glavnih sredstava izražavanja.

oblik umetničke intervencije koja se ostvaruje preuzimanjem novih medija u umetničke svrhe.“²⁵³

Fotografija ulazi na novi način u umetnost koji se razlikuje od tzv. umetničke fotografije koja je prisutna od početka 20. veka. Umetnička fotografija odgovara modernističkom shvatanju slike, tačnije grinbergovskom tumačenju modernizma čije je jedno od glavnih polazišta usredsređivanje na sam medij, ono što je specifično za određeni medij i odstranjivanje svega što nije u prirodi samog medija. Za slikarstvo to je značilo svođenje na dvodimenzionalnost, odbacivanje iluzije, figuracije, literarnog predloška ili oponašanja stvarnosti. U mediju fotografije to je usredsređivanje na elemente koji su fotografiji kao mediju svojstveni - fokus, detalj, kadar, perspektiva, ekspozicija - što je ujedno i glavno polje interesovanja umetničkih fotografa.

Nasuprot tome, u konceptualnoj umetnosti fotografija se koristi kao *ne-medij*.²⁵⁴ Konceptualni umetnici uglavnom nisu profesionalni fotografi što u velikoj meri razlikuje njihov odnos prema mediju u odnosu na profesionalne fotografe: tehnička perfekcija u načelu nije predmet njihovog interesovanja kao ni usredsređivanje na elemente svojstvene samom mediju. Predmet njihovog interesovanja nije sam medij, nego ono što medij u vidu vizuelnog sadržaja može da izdvoji, zabeleži i prenese, pre svega, mogućnost prenošenja fragmenata realnosti u registar umetnosti. Avangardni san o povezivanju umetnosti i života time dobija tehnološki instrumentarij za sprovođenje ove umetničke namere. To su glavni pokazatelji osvajanja potpuno novog registra funkcionisanja fotografije van institucionalnog okvira: van utvrđenih distributivnih kanala kao što su kanal za distribuciju umetničke fotografije koji je sve do šezdesetih godina skoro potpuno zatvoren, osim za nekolicinu etabliranih fotografa koji su dobili status velikih umetnika i čije su fotografije cirkulisale unutar institucionalnih kanala kao što su izložbe, časopisi, knjige i sl. Tada se otvorio novi prostor za umetnike koji u svom radu počinju da koriste različite medije: fotografiju, a vrlo brzo i video tehnologiju koja se u tom trenutku pojavljuje.

²⁵³ P. Osborne, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 2002.

²⁵⁴ D. Company, *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003.

2.4.4. Video

Video slika je svetleća, energetska mreža elektrona koje vibriraju u vremenu. Da bi postojala, slika je u stalnom pokretu što je neka vrsta parafraze Budinih reči “sve što postoji, menja se”. Elektronska slika nije fiksirana za materijalnu podlogu i, poput ljudskog DNK ona je neka vrsta koda koji se može materijalizovati na različite načine. Međutim, ono što predstavlja najekskluzivniji momenat u samom mediju je to što je slika živa. Video je prva artificijelno kreirana slika nakon kamere obskure koja postoji kao pokretna slika istovremeno/simultano sa samim iskustvom. Ova činjenica je tako radikalno promenila iskustvo vremena i prostora u drugoj polovini 20. veka da je stvoren novi termin koji bi ga označio. “Realno vreme” referira na sliku koja postoji u sadašnjem vremenu, paralelno sa našim iskustvom. Umetnici su bili fascinirani pokretnom slikom koja reflektuje živu realnost u trenutku dok ona traje. Sa živom kamerom oni su mogli da snimaju sebe dok rade, trenutke nastajanja slike, a da istovremeno preko monitora imaju spoljašnju/distanciranu tačku posmatranja i da ono što rade posmatraju iz različitih pozicija. Video je doveo do ostvarenja umetničkog sna koji postoji još od renesanse: *uhvatiti pokret*. “Upravo sada prolazi jedan trenutak - mi moramo uhvatiti taj trenutak!”, rekao je Sezan. Ne samo da su sa videom umetnici mogli da uhvate pokret, već su istovremeno mogli i da posmatraju sebe sa neke tačke, izvan sopstvenog tela. Video omogućava jednu tautološku situaciju: istovremeno postojanje sebe i slike sebe što je pre toga bila moguće jedino u filozofiji i literaturi. Na ovaj način je Bil Vajola objasnio pojavu videa tokom šezdesetih godina prošlog veka.²⁵⁵

Sa pojavom videa činilo se mogućim ostvarenje avangardnog sna o povezivanju umetnosti i svakodnevnog života. Sama realnost se tretira kao materijal za izradu umetničkog rada. Istovremeno, kao što celokupna stvarnost može da bude materijal za umetničku obradu i da se time izbriše granica između umetnosti i svakodnevnog života, na isti način video omogućava da se izbriše granica između umetnika i onih drugih koji to nisu. Video je, u poređenju sa filmom, i finansijski i tehnološki, u mnogo većoj meri

²⁵⁵ B. Viola, “Peter Campus Image and Self”, Art in America, www.artinamericamagazine.com/features/peter-campusimage-and-self/.

dostupan. Za razliku od televizije i filma, nije zahtevan jer je proces realizacije vezan za jednog čoveka koji istovremeno snima, montira i reprodukuje sliku.²⁵⁶

Za razliku od fotografije koja je medijski jasno definisana iako ima sličnosti sa drugim medijima (perspektivu sa tradicionalnom slikom, reproduktivnost sa filmom) što važi i za film, video kao tehnologija je hibridni medij koji od filma preuzima jezik (pokretnu sliku)²⁵⁷, a od televizije preuzima funkciju - prenošenje informacija (mogućnost beleženja, arhiviranja i manipulacije informacijama). Istovremeno, za razliku od svih postojećih medija u videu se prelamaju, do tada, nespojive kulturne matrice što je M. Sturken nazvala "paradoksalnim obeležjima videa".²⁵⁸ Naime, kroz video se prelamaju tri registra: umetnost, tehnologija i televizija. U osnovi ovog paradoksa je tradicionalno shvatanje po kojem su umetnost i nauka dve suprotstavljene kategorije i tačka njihovog spajanja je nezamisliva, a problematično je i dovođenje u vezu kreativnosti i tehnologija, odnosno tehnologija kao kreativna aktivnost. Istovremeno, video umetnost je teško definisati u okviru istorije umetnosti iz nekoliko razloga. Prvo, kada se govori o videu ne postoji tačka određenja u smislu škole, pravca. Zatim, ne može se govoriti iz ustaljenih kategorija istorije umetnosti - počeci, predstavnici, osobenosti medijskog izražavanja i sl. Takođe, javile su se brojne poteškoće u fuzionisanju videa sa postojećim sistemom umetnosti i njegovim institucijama (muzejima, galerijama) u smislu čuvanja, izlaganja, prodavanja... Sve ovo je video učinilo mnogo prihvatljivijim za vaninstitucionalne kanale. Ono što takođe potvrđuje nespecificnost videa kao medija je veza koja se uspostavlja između videa i

²⁵⁶ Jedan od prvih umetnika koji je imao portabl kameru kada se ona pojavila 1965 je Nam June Paik. Prvi video rad vezuje se za ovog umetnika, kada je snimao posetu pape Pavla VI Njujorku. On je iz taksija snimao gužvu kojom je bila okružena papina procesija. Ta kamera je imala maksimum sat vremena za snimanje i nije postojala mogućnost montaže tako da su ove tehničke mogućnosti definisale sam video. Te iste večeri prikazao je u Cafe Go Go taj snimak. Njegov snimak bio je prikazan paralelno sa televizijskom emisijom, zvaničnom verzijom istog događaja. Za razliku od televizijskog snimka koji je bio prilagođen televiziji kao mediju, montiran, sa naratorom, komentarima, komercijalnim pauzama, Paikov *video verite* je bio *real time*, bez ikakvih kasnijih intervencija, definisan onim što je sam umetnik video.

²⁵⁷ Pošto preuzima jezik filma u videu ostaje narativ kao jedna od ključnih osobenosti. Međutim, video razbija ustaljeni filmski, uglavnom linearni pristup vremenu i narativu; eksperimentiše sa kategorijom vremena, razbija ustaljenu vremensku strukturu.

²⁵⁸ M. Sturken, "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectation and the Making of a History", *Illuminating Video*, Aperature Foundation, New York 1990.

performansa. Ta veza je naročito bitna u ranoj fazi videa, a pojedini autori smatraju da je “performans od presudnog značaja za video umetnost.”²⁵⁹.

Iako je performans umetnička praksa u kojoj je materijalizacija umetničkog dela dovedena do krajnje konsekvence, umetnici su ipak želeli da sačuvaju neke materijalne tragove svoga rada. Dokumentarna fotografija je mogla da sačuva određene momente, dok je video mogao da zabeleži čitav događaj. Tako video postaje glavni medij za dokumentaciju performansa. Međutim, vrlo brzo se pokazuje da video najčešće ne može adekvatno da dokumentuje određeni performans, pre svega, iz tehnoloških razloga: prve video kamere i celokupna oprema za snimanje bila je glomazna, što je uslovalo da je kamera najčešće bila fiksirana. Zatim, kvalitet slike tehnološki je bio ograničen tako da mnogi detalji prosto nisu mogli biti zabeleženi. To je važno i za zvuk: glavni problem u reprodukciji zvuka bila je udaljenost kamere što je doprinosilo mešanju zvuka samog performansa sa zvucima iz publike. Sve ovo je doprinelo tome da umetnici počinju da osmišljavaju svoje performanse specijalno za kameru, odnosno, da koncipiraju performans za snimanje, a ne za publiku. Tu počinje da se briše granica između performansa i videa. Primera ovakvog rada ima mnogo, jedan od najpoznatijih su video radovi Brusa Najmana iz druge polovine šezdesetih godina. Njegovo polazište je bilo sledeće: ako je atelje prostor u kojem umetnik stvara umetničko delo, onda je sve što umetnik radi u ateljeu - umetničko delo. Najman u ateljeu izvodi različite radnje, uglavnom jednostavne, kojima je zajedničko “rad sa sopstvenim telom kao materijalom”, često sa jasnim referencama na tradicionalnu umetnost: *Walk with Contrapposto* (1968), *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68), tretiranje lica kao skulptoralnog materijala za oblikovanje *Pinchneck* (1968), bojenje tela *Flesh to White to Black to Flesh* (1968), *Stamping in the Studio* (1968), zatim *Bouncing in the Corner* (1968), *Violin tuned D.E.A.D* (1968), *Wall/Floor Positiones* (1968), *Lip Sync* (1969).

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

²⁵⁹ M. Rush, *Video art*, Thames & Hudson, London 2007.

poput ogledala, došla do teze o narcisoidnosti kao jednoj od ključnih osobenosti videa kao medija. Šta znači kada se kaže video je narcistički medijum s obzirom da je narcizam psihološko, a ne fizičko stanje. Psihološko stanje vezuje se za subjekt odnosno umetnika. On se nalazi između dve mašine: jedna je kamera, a druga ekran koji reprodukuje sliku tela, trenutno, kao što ogledalo reflektuje odraz. U video radu *Centers* (1971) Vito Akonči predstavlja upravo ovu situaciju. U slikarskoj praksi je uobičajeno da slikar pre nego što pristupi radu, odmerava platno. Akonči ponavlja ovaj postupak. Međutim, ovde nije u pitanju platno, već ekran. Zašto upiranje prstom u ekran? Ako se pođe od paralele sa slikom, moglo bi se reći da je u pitanju slično odmeravanje ekrana, analiziranje formalnih svojstava medija. Međutim, ekran je njemu ogledalo tako da je u prvom planu jedan tautološki momenat: on upire prstom u samog sebe što ukazuje na, kako Kraus ističe, narcistički pristup. Ovaj postupak bi se mogao dovesti u vezu i sa kritikom televizije: upiranje prstom u posmatrača, kao gest prenošenja pažnje sa ekrana na pasivnog primaoca koji je glavni predmet kritike ovog medija koji je u tom trenutku u ekspanziji.

Ono što je bitno u ogledalnoj funkciji videa jeste to što video omogućava da umetnik, po prvi put, vidi sebe, trenutno, kako u tom trenutku deluje, izvodi određenu radnju. Ovo se može dovesti u vezu sa Benjaminovim tumačenjem tehničke reproduktivnosti. On u ovom eseju, između ostalog, kao jednu od bitnih osobina filma navodi njegov značaj u tome što po prvi put masa može sebe da vidi. Sledeći stepen tehničke reproduktivnosti, onda predstavlja video jer sada pojedinac sebe može da vidi. To je u velikoj meri uticalo na video umetnost uopšte jer je video omogućio otvaranje čitavog novog prostora za istraživanje, a to je prostor ličnog, individualnog, subjektivnog koji je do danas ostao problemski zanimljiv za istraživanje.

Video je uveo registar ličnog, intimnog, subjektivnog kao mogućnost suprotstavljanja dominantnim narativima vezanim, pre svega, za televiziju kao apsolutno dominantni medij toga perioda: mogućnost da, i pasivni posmatrač uđe u aktivni odnos i počne i sam da produkuje medijski sadržaj kao alternativu televiziji i na

taj način uđe u medijski prostor.²⁶⁰ Ovakav način shvatanja videa doprineo je nečemu što je vrlo brzo, već tokom sedamdesetih godina, prepoznato kao utopijsko obeležje videa: ideja da video, ne samo omogućava produkciju van dominantnih medijskih narativa, van institucija, već da taj vaninstitucionalni sadržaj može da transformiše oficijelni medijski prostor, da redefiniše sistem brisanjem granica između umetnosti i života kao i razlike između publike i umetnika, odnosno proizvođača.²⁶¹ Takođe, posmatrač je sada, po prvi put, u ulozi korisnika koji može, ne samo da gleda video van oficijelnih institucija, u sopstvenom aranžmanu, već i da na različite načine manipuliše slikom: ponavlja, ubrzava, usporava... I pored toga što nije transformisao institucije kao što se verovalo, video je, u mnogo jačoj meri od fotografije i filma, otvorio paralelni, vaninstitucionalni prostor delovanja što će postati bitno obeležje digitalnih medija.

2.4.5. Vokovizuel

Teorijsko-praktična eksplikacija specifičnog, multimedijskog, hibridnog mišljenja medija u srpskoj umetnosti sredinom 20. veka jedna je od glavnih osobenosti rada Vladana Radovanovića, koji, retroaktivno gledano, naglašava ili najavljuje proces disperzije medija. On uvodi vlastite terminološke odrednice koje teorijski elaborira kao što je vokovizuel, termin koji uvodi 1954.²⁶²

Najraniji vokovizuel je *Portret-pejzaž* (tuš, 29,7 x 21 cm, 1954). U pitanju je crtež tušem u kojem funkciju likovnog elementa, linije, dobija reč. Reč zadržava svoju semantičku funkciju, ali istovremeno preuzima funkciju linije tako da je krajnji rezultat ovog procesa crtež iscrtan rečima. Reči su povezane u smislene celine i referiraju na

²⁶⁰ "Ljudi moraju da preuzmu kontrolu nad sredstvima za informisanje i procesima koji oblikuju njihove živote da bi se oslobodili od masovne manipulacije organizovane od strane komercijalnih medija u njihovoj zemlji i televizija koje kontrolišu države. Koristeći video kamere u prikupljanju ili kreiranju informacija, doprineće rekonstruisanju svog informacionog okruženja: YOU ARE THE INFORMATION..." *Radical Software*, časopis koji je izlazio u periodu od 1970 do 1974 i bavio se teorijskim pristupima videu. <http://www.radicalsoftware.org>.

²⁶¹ M. Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment", *Illuminating Video*, Aperature Foundation, New York 1990.

²⁶² "Vokovizuel je termin kojim sam obeležio umetničku sintezu teksta, likovnosti, zvuka kao govora i prostora pod okriljem značenja." M. Stanković, "Sintezijska umetnost", intervju sa Vladanom Radovanovićem, www.dipassage.com.

motiv koji je pomoću njih nacrtan: tako umesto nacrtanog nosa stoji reč nos ili je umesto leve obrve napisano leva obrva tako da slova prate oblik obrve. Na sličan način tekst u celosti prati, ocrtava elemente portreta poprimajući povremeno komični karakter. Krajnji rezultat povezivanja teksta i crteža je rad koji je istovremeno i crtež i priča. Da bi se crtež sagledao potrebna je izvesna distanca od strane posmatrača, ali da bi se tekst, na ovakav način ispisan, pratio neophodno je ukidanje te distance, manipulisanje crtežom. U tom smislu crtež nije više samo crtež, već neka vrsta predmeta koji držimo u rukama i okrećemo ne bi li otkrili njegov sadržaj. Ono što je posebno zanimljivo iz ugla današnje digitalne ere je da u ovom radu određen sistem znakova, u ovom slučaju slova, počinje da funkcioniše u dva različita medija, pisanom i vizuelnom na sličan način kao što će sa pojavom digitalnih medija takođe sistem znakova (algoritam, kombinacija 0 i 1) služiti za zapisivanje različitih medijskih sadržaja: zvučnog, vizuelnog, tekstualnog.

Sledeći korak u radu Vladana Radovanovića je izlaženje iz klasičnog medija i dvodimenzionalne površine. Nešto što je već nagovešteno u prethodnom radu – preobražaj crteža u predmet - ovde dolazi do punog izražaja. *Heksaedar* (hemijska olovka na 6 stranica objekta, 14,8x14,8x20,7cm, 1958) je jedan od prvih vokovizuela Vladana Radovanovića u kojem je iz dvodimenzionalne površine ušao u trodimenzionalni prostor. Rad se sastoji od šest crteža spojenih tako da formiraju predmet, heksaedar. Za razliku od prethodnog rada koji je, i pored specifičnog načina posmatranja, medijski strogo definisan (crtež), *Heksaedar* izlazi iz ove medijske definisanosti: u njegovoj osnovi jeste crtež, ali rad u celini je trodimenzionalni predmet. Iz tog razloga teško ga je terminološki definisati kao crtež, što on u osnovi jeste ili kao skulpturu. Zbog svoje trodimenzionalnosti rad zahteva način posmatranja koji je opet bliži skulpturi, nego crtežu. Pošto svaku od njegovih strana čini jedan crtež, da bi se rad sagledao iziskuje kruženje oko samog predmeta postavljenog u prostoru.

Posebno mesto u njegovom radu zauzimaju instalacije u kojima kombinuje zvuk, video i tekst koristeći različite medije kao što je *Odlaganje* (1973). Rad se sastoji se iz tri segmenta, jasno obeleženih brojevima (1, 2, 3) koji se sukcesivno smenjuju. U prvom delu prisutna je naznaka da se nešto dešava; pošto se dešava iza paravana, jedini svedok tog događanja je uključena kamera koja to događanje beleži. U drugom delu, na monitoru se vidi snimak onoga što je kamera u prethodnoj situaciji zabeležila: govor samog autora. Tek u trećem delu zvučnik reprodukuje glas koji je snimljen u prvoj, a

prikazan u drugoj situaciji. Ono što se čuje je glas umetnika koji opisuje upravo ove tri situacije: govori o projektu dok ga izvodi. Ovaj tautološki momenat koji upućuje na to da se dve radnje odigravaju paralelno - izvođenje same radnje i njeno objašnjavanje - zapravo maskira realno vreme u kojem se tri različita događaja odigravaju sukcesivno. Ono što maskira sukcesivnost je reprodukovanje slike odnosno glasa: u govoru se koristi gramatički oblik za sadašnje vreme koje će u momentu kada se reprodukuje biti prošlo, dok buduće vreme u kojem govori, postaje sadašnjost. Rad preispituje funkciju medija u prenošenju određene informacije. Vremenska razlika između momenta dešavanja i reprodukovanja je odlaganje saznanja, dok je samo saznanje dostupno tek kada je medijski posredovano. Prenošnje identičnog skupa informacija putem različitih medija (slika, tekst) ukazuje na pukotine u kanalima kojima se prenose informacije i njihov konstitutivni značaj u prenošenju informacija.

2.4.6. Digitalni mediji

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

Takođe, digitalni mediji predstavljaju sažimanje postojećih tehnoloških medija: fotografskog, filmskog i elektronskog iskustva. Upravo to se može videti u radu Jovana Čekića *Klopka za pogled* (fotografije, posude za bonbone, 1995). Iako na prvi pogled

funkcioniše kao tradicionalna predstava - reprezentacija devojke - rad uključuje i još neke elemente koji naglašavaju odmak od reprezentacije. Jukstapozicioniranje dve fotografije, posude za bonbone i jedva primetan "pokret" ukazuju na nekakvo događanje koje prevazilazi statičnu površinu fotografije. Iako nema kadra, posmatrač detektuje pokret. Sam pokret upućuje na prisustvo, ne fotografskog, već filmskog iskustva. Na pokret upućuju: pogled devojke, okret glave i promena u pozicioniranju dve veoma slične posude (jedna ispred devojke, druga iza na ekranu) koje se u prvom trenutku ne razlikuju.

Istovremeno, obe fotografije sadrže elemente koji ne pripadaju ni fotografskom ni filmskom iskustvu. To su tekstualni fragmenti koji lebde na površini kao i leptirovi koji izlaze van nje inscenirajući efekat *horor vacui*. To ima sasvim preciznu funkciju: klizanje pogleda posmatrača po površini slike. Fragmenti teksta predstavljaju kratka uputstva namenjena posmatraču koja može, a ne mora, da sledi: "A. R. sam pozvao da nam se pridruži, pošto se nekim drugim poslom javila svega par sati pre snimanja". Ili: "Monitor se već nalazio u studiju gde su snimane fotografije". Oni ocrtavaju kontekstualni okvir rada: to su fragmenti događaja povezani sa samim činom fotografisanja. Posmatračev pogled sve vreme kruži zaustavljajući se povremeno da pročita ponuđeni tekst. Efekat toga je da reprezentacija devojke kao centralnog motiva unutar ove mreže različitih fragmenata događaja zapravo gubi svoj dominantni položaj. Prostor fotografija je aktiviran što je naročito pojačano leptirovima koji poput nekakve mreže obuhvataju čitavu površinu slike i čak izlaze van nje. Tome u prilog idu i karte koje, opet poput mreža, mapiraju prostor kao, uostalom, i ćilimovi koji takođe predstavljaju nekakve apstraktne mape.²⁶³ To su disperzivne mreže značenja koje su međusobno uvezane, date u različitim lejerima kao karte, šare na ćilimovima, fragmenti teksta, leptirovi i ekran, "slika u slici". Svaka tačka, svaki elemenat predstavlja potencijalni impuls za događaj koji se može pogledom aktuelizovati, izdvojiti i za trenutak dobiti centralno mesto.

²⁶³ "Kartografska mapa, topografska mapa, istočnjački ćilim kao mapa, sve su to pogledi na totalitet, različiti jer su odraz različitih nivoa transpozicije, različitih (mentalnih i prostornih) tačaka sa kojih se totalitet posmatra. Mnoštvo različitih mapa sveta znak je nemogućnosti zasnivanja jedne, koherentne slike sveta." S. Rakanović, "Work in Progress - Progressive Work", *Out of Memory*, katalog izložbe J. Čekić, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 1999, 7.

Posmatrač će svoj pogled usmeriti na neke od ovih elemenata, ne sve, i svojom pažnjom ga aktuelizovati, izdvojiti u odnosu na ostale. Ali, ukoliko se usredsredi na motiv leptira, na primer sličnosti i razlike u izgledu, boji, veličini, tipu leptira - izmicaće mu niz drugih motiva. Ili, ukoliko se usredsredi na čitanje tekstova, velika je verovatnoća da minimalnu razliku i promenu mesta posuda neće ni primetiti. Iz toga sledi da je nekakav sveobuhvatan pogled na datu situaciju na ivici neizvodljivosti. To, istovremeno, ukazuje na sasvim drugačiji tip percepcije, bliži flanerovskoj rastresenosti, ali s povišenom pažnjom koja je nužna za uočavanje minimalnih promena. U protivnom, posmatrač upada u klopku sopstvenog pogleda. Moglo bi se reći da, upravo uračunavanje različitog medijskog iskustva - tradicionalnog, fotografskog, filmskog i elektronskog - karakteriše savremeni pogled posmatrača uhvaćenog u mrežu različitih značenja, različitih lejera realnog, vidljivih i manje vidljivih od kojih svaki predstavlja moguću “klopku za pogled”. Ili, pošto je “strukturirana kao ekranska slika”²⁶⁴ svaka fotografija ima niz prozora koji se simultano otvaraju kao ikonice na desktopu kompjutera: svaki put kada se “klikne” (usmeri pogled) na neku od njih, otvara se drugačiji niz značenja.

Klopka za pogled problematizuje poziciju savremenog posmatrača kroz motiv devojke koja “provaljuje” funkcionisanje klopke. Pogled devojke može da “uhvati” samo deo događaja (promenjene pozicije posuda), ali ona svojim pogledom ne može da obuhvati čitav događaj, već samo može da poveruje u to. Jer, kada pogleda u ekran vidi jednu posudu; kada pogleda pored sebe vidi istu posudu, ali ne i šta je na ekranu. Moglo bi se pretpostaviti da ona zaključuje da je u pitanju ista posuda. Jedino mi, s pozicije spolja, imamo mogućnost da vidimo obe situacije. Međutim, na isti način kao što devojka po našoj pretpostavci, misli da “vidi” i ima uvid u čitavu situaciju, i mi mislimo da smo u toj poziciji da vidimo. Upravo tako funkcioniše “klopka za pogled”. Ona je zapravo klopka za posmatrača ukoliko poveruje da vidi sve previđajući činjenicu da je samim svojim prisustvom već uvučen u događaj.

²⁶⁴ Isto, 10.

U tekstu "From Image to Image File - and Back: Art in the Age of Digitalization"²⁶⁵ Grojs kaže da digitalna slika može da se produkuje, cirkuliše i distribuira savremenim komunikacionim kanalima nezavisno od institucija, pre svega, Internetom, i nije joj potrebna kustoska posredovanost da bi bila izložena. Na osnovu toga, smatra Grojs, moglo bi se zaključiti da je digitalna slika "jaka" - stabilnog identiteta, autonomna, nezavisna od okolnosti u kojima se pojavljuje i institucija. Međutim, analizirajući načine njenog funkcionisanja, ipak dolazi do drugačijeg zaključka.

Prvo, digitalna slika je, zapravo, digitalni dokument, zapis koji se aktuelizuje. U tom smislu, da bi bila viđena, digitalna slika mora da se vizualizuje: da bude "postavljena", "izvedena".²⁶⁶ Iz ovoga sledi da digitalna slika funkcioniše poput muzičkog komada. Grojs iz toga zaključuje da digitalizacija u izvesnom smislu transformiše vizuelne umetnosti u performativne jer je uslov njene vidljivosti, ne samo produkcija, već i "izvođenje", aktuelizacija digitalnog dokumenta u sliku, tekst, zvuk... Iz toga sledi da je svako izvođenje drugačije u odnosu na kontekst: nije isto da li se digitalna fotografija pojavljuje kao print u galerijskom prostoru, bilbord na ulici ili na mobilnom telefonu. Utoliko je vizuelizacija digitalne slike ujedno i njena interpretacija.²⁶⁷ To bi značilo da digitalna slika nema definisan, fiksni značenjski okvir, već da je u konstantnom procesu proizvođenja značenja.

Drugi argument koji dovodi u pitanje nezavisnost digitalne slike je tehnološki. Digitalni dokument zavisi od niza tehnoloških komponenti - hardvera, softvera, brauzera i sl. Svaka promena tehnoloških parametara uslovljava promenu slike. Informacione tehnologije su u konstantnom procesu promene, usavršavanja, povećanja brzine i kvaliteta tehnoloških performanci. To praktično znači da je digitalni dokument u stalnom procesu promene jer, da bi mogao da se koristi u radu, mora da se prilagođava novim verzijama softvera. Istovremeno, svaka promena tehnoloških parametara, uslovljava promenu slike. U periodu pre pojave digitalnih tehnologija, tokom šezdesetih

²⁶⁵ "Why should we exhibit these images at all - instead of just letting them circulate freely in the contemporary information network?" B. Grojs, *Artpower*, The MIT Press, 2008, 82.

²⁶⁶ "staged, performed", Isto, 84.

²⁶⁷ "But to perform something is to interpret it, to betray it, to distort it. Every performance is an interpretation and every interpretation is a betrayal, a misuse." Isto, 84.

i sedamdesetih godina, postojao je sličan problem koji je bio vezan, pre svega, za hardver: snimljeni materijal mogao je da se reprodukuje isključivo kompatibilnom opremom. Pošto je to bio period stalnog tehnološkog usavršavanja, uređaji za snimanje i reprodukciju slika su u kratkom periodu zastarevali, a kvalitet slike se u zavisnosti od hardvera menjao. To je značilo sledeće: da bi se prilagodila savremenijem tehnološkom okruženju bilo je potrebno niz intervencija na prvobitnom zapisu što je zapravo rezultiralo drugačijom slikom.²⁶⁸

Treći argument protiv autonomnosti digitalne slike tiče se prirode samog digitalnog zapisa odnosno načina njegovog funkcionisanja čija je glavna karakteristika otvorenost za svaku vrstu intervencija: promena boje (kolorna korekcija), rezolucije (veličina i kvalitet zapisa), dimenzije (veličine izlaznog formata), formata (jpg, tiff, psd ili za video mp3, mp4, blueray, dvd). Istovremeno, digitalni fajl omogućava izmene u samom fajlu: dodavanje ili oduzimanje motiva na slici (*cut&paste*), zatim, upotrebom filtera moguće promene likovnih karakteristika slike (boje, senki, oštine, jasnoće elemenata u kompoziciji). Takođe, moguće su radikalne kompozicione promene u slici postupcima kropovanja (postupak sličan kadriranju u fotografiji) ili kompoziting (montaža u fotografiji). U tom smislu digitalni dokument je teško zaštititi jer je konstantno podložan promenama, od kojih ga neke mogu i trajno oštetiti - može ga napasti virus, može se desiti da bude slučajno izbrisan ili se jednostavno ne može videti u novoj verziji softvera.

Svi ovi argumenti ukazuju da digitalna slika nema stabilan identitet, već da se on formira pri svakoj prezentaciji i kontekst predstavlja njen integralni deo. Kontekst njenog pojavljivanja može biti različit: Internet, mobilni telefon, youtube, flicker, facebook, izložba, deo instalacije, video, televizija, društvena mreža... Njeno značenje se menja u zavisnosti od toga gde se pojavljuje: u registru umetnosti, masovne komunikacije, privatnom. Istovremeno, isti digitalni dokument može se štampati i od njega napraviti fotografija ili print ili video montažom ili animacijom više digitalnih

²⁶⁸ Da bi sačuvali isti kvalitet slike, Bil Vajola je, na primer, za projekcije svojih video radova iz sedamdesetih godina prošlog veka koristio projektore koji su bili u upotrebi u tom periodu. Međutim, u poređ očuvanja starih tehnologija, autentičnog snimka i istog kvaliteta slike promenjeno je značenje, način funkcionisanja te slike jer posmatrač, naviknut na savremenije i usavršenije tehnološke produkcijske uslove tu sliku vidi kao "staru" ili "zastarelu" sliku što svakako nije bila intencija autora dok je realizovao taj rad jer je koristio, u tom trenutku, najsavremenije tehnološke uređaje.

slika i obratno: frejmovi iz videa mogu se posmatrati kao fotografije. “Svaka prezentacija digitalne slike je njena rekreacija.”²⁶⁹

H. Steyer digitalnu sliku naziva “slabom slikom” (*poor image*)²⁷⁰ upravo zbog načina njenog funkcionisanja koji joj omogućava cirkulisanje kroz najrazličitije kontekste. Njena teza je da je “slaba slika” dominantni vizuelni oblik jer većina radova - bilo da su u pitanju fotografije, filmovi, video radovi, instalacije, slike, skulpture - do najšireg kruga posmatrača dolazi upravo kao “slaba slika”. To je slika niske rezolucije: lošeg kvaliteta, kopija, *preview*, kompresovana slika, koja se aplouduje (*uploaded*), daunloduje (*downloaded*), šeruje (*shared*), reformatira (*reformatted*) i reedituje (*reedited*). Umesto kvaliteta, u prvom planu je njena dostupnost, odnosno, mogućnost brzog kretanja kroz mrežu (Internet); ona filmove pretvara u klipove (*clip*); ona je otpad audio-vizuelne produkcije i liberalno-kapitalističke ekonomije jer se distribuira *for free*. Samo je digitalna tehnologija mogla da proizvede ovakvu nekvalitetnu sliku, ističe Steyer, a pitanje je da li se uopšte i može nazvati slikom.

S druge strane, hijerarhija slika u savremenom svetu bazirana je, ne samo na kvalitetu, oštini, već, pre svega, rezoluciji.²⁷¹ Slika visoke rezolucije nije dostupna, samim tim ima privilegovani status i u posedu je pojedinaca ili institucija i kreće se institucionalnim ili privatnim kanalima. Tako, na primer, video rad nekog umetnika ne može se prezentovati u galeriji sa youtuba, već u formatu visoke rezolucije koji se preuzima od galeriste, muzeja ili samog umetnika uz nadoknadu ili se gleda u bioskopu. U protivnom, smatra se kršenjem autorskih prava.

Ipak, najveći broj radova - savremenih, tradicionalnih, avangardnih - nalazi put do publike kao slika niske rezolucije. “Slabe slike su slabe zato što im nije dodeljena nikakva vrednost u hijerarhizovanom/klasnom “društvu slika”.”²⁷² Steyerl ove slike dovodi u vezu sa nasleđem konceptualne umetnosti, dematerijalizacijom jer je njihova materijalnost i suština, zamenjena brzinom. Istovremeno, njihova vizuelna komponenta, odnosno, estetska je u drugom planu u odnosu na informativnu - to su, zapravo, slike

²⁶⁹ B. Groys, “From Image to Image File - and Back: Art in the Age of Digitalization”, *n. d.*, 86.

²⁷⁰ H. Steyerl, “In Defense of the Poor Image”, *The Wretched of the Screen, e-flux journal*, Sternberg Press, 2012.

²⁷¹ Isto, 33.

²⁷² Isto, 38.

svedene na informaciju. To omogućava njihovo kretanje kroz mrežu, van institucija i uvezivanje u različite kontekste. "Slaba slika" je aproprijativna slika ili pre, postaproprijativna jer je mnogo puta "preuzimana" tako da je njen autor tačka u određenom koordinatnom sistemu. Na primer, autor slike poznate kao "Vitruvijev čovek" je Vitruvije, ali i Leonardo iz čijih crteža je poznat, dok je većini poznat sa špice, na primer, emisije iz edukativnog programa. Njeno značenje je disperzivno, konstituše se u odnosu na kontekst. Samim tim što su svedene na informaciju, aproprijativne i kontekstualne one odgovaraju funkcionisanju neoliberalnog kapitala koji je fluidan, kreće se u mreži i može da se aktuelizuje u bilo kojoj tački.

Odbacivanje medijske specifičnosti, hibridizacija medija i dominacija medijske umetnosti - procesi su koji su doveli do disperzije medija. Tradicionalni mediji, slika i skulptura funkcionišu po principu medijske specifičnosti što je u visokoj fazi modernizma dobilo i svoje teorijsko utemeljenje.²⁷³ Međutim, već je pojavom medija tehničke reprodukcije, fotografije i filma, uveden drugačiji model funkcionisanja koji će postati glavno polje istraživanja u neoavangardnim praksama, a koji će na kraju 20. veka dovesti do disperzije medija. Njihovo glavno obeležje je da većina elemenata koji su u tradicionalnim medijima bili nepromenljivi, s disperzivnošću ulaze u proces promene - format, veličina, dimenzije, medij. Na primer, *Cremaster Cycle* (1994–2002) naziv je umetničkog projekta Metjua Barnija koji se sastoji od pet igranih filmova; filmovi su kombinacija video rada, performansa i igranog filma. Međutim, u skoro decenijskom procesu koliko je trajalo snimanje svih pet filmova, Barni je napravio čitav niz radova - crteža, skulptura, instalacija, kolaža - koji su deo ovog projekta, ali i zasebni radovi koji se mogu naći u različitim kolekcijama. *Cremaster Cycle* je primer povezivanja svih medija i istovremeno prevazilaženja same ideje medija kao sredstva specifičnog načina izražavanja. Konsekvenca toga je da umetnik postaje nomad koji se kreće iz jednog medija u drugi, odnosno iz jednog konteksta u drugi.

²⁷³ Pojam medijske specifičnosti vezuje se za Grinberga čije je shvatanje modernizma opšte prihvaćeno u kritici i teoriji 20. veka, mada su i neki drugi autori problematizovali medije na sličan način. Tu svakako treba izdvojiti Sčeminskog, umetnika i kritičara, koji je mnogo pre Grinberga u praksi, ali i u svom "Unističkom manifestu" problematizovao oslobađanje slike od svih elemenata koji nisu u prirodi same slike za šta je kasnije prihvaćen termin medijske specifičnosti.

Sa digitalnim tehnologijama dolazi do emancipacije od postojećih institucionalnih kanala, pojave novih neinstitucionalnih kanala kao što su flickr, youtube, vimeo, facebook preko kojih se distribuiraju filmovi, fotografije. Čak i pre pojave Interneta, kao svima (ili bar većini) dostupnog kanala za distribuciju i prezentovanje digitalnih dokumenata, tokom devedesetih naročito, prisutna je tendencija udaljavanja od institucionalnih kanala. Manovič kao primer izvlačenja “film(a) iz bioskopa”²⁷⁴ navodi seriju instalacija Petera Greenawaya u kojima, koristeći film kao “bazu podataka”, kadrove i frejmove razmešta u galerijski prostor čime dovodi u pitanje narativnu i linearnu logiku kao jedno od dominantnih određenja filma. Tendencija izmeštanja filma iz bioskopa u izlagačke prostore, transformisanja tzv. *white cube* u *dark box* prisutna je još od pojave videa, a sa digitalnim tehnologijama zamračeni galerijski prostori postali su jedna od uobičajenih situacija.²⁷⁵ Međutim, ključna razlika između galerijskog *black box* i bioskopa je to što, i pored toga što oponaša bioskop - zamračivanje galerije, izdvajanje projekcije u odnosu na ostale radove, uvođenje stolica za sedenje - ne funkcioniše kao bioskop. Da bi se došlo do takvog zaključka, dovoljno je samo obratiti pažnju na koji način publika posmatra film u bioskopu, a na koji u galeriji. Ono što je, kao što Hito Steyerl ističe, gest odbijanja ili krajnje negativističkog pristupa filmu, izlazak sa projekcije, u galerijskom prostoru je standardni način posmatranja filma, videa, video instalacije. U izlagačkom prostoru gledaoci su zapravo izdajice bioskopske publike i filma kao određenog, definisanog trajanja. Kretanjem kroz postavku, gledaoci sami fragmentuju, montiraju delove filma.²⁷⁶ Kontrolisani bioskopski kontekst tako prelazi u svoju suprotnost, i sam rad dobija kontekstualni karakter.

Disperzivnost medija je zapravo prelaženje medija u fluidno stanje u kojem njihov materijalni ekvivalent nije nepromenljiv, već se menja u odnosu na kontekst. Sa disperzijom medija svi elementi vezani za kontekst nastajanja koji su istovremeno odraz stabilnosti umetničkog predmeta dovedeni su u pitanje: autentičnost, jedinstvenost, nepromenljivost... Za razliku od tradicionalnih medija kod kojih je u prvom planu

²⁷⁴ L. Manovič, “Baza podataka kao simbolička forma”, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost - Beograd, Beograd 2001, 126.

²⁷⁵ Takođe, može se govoriti i o suprotnim tendencijama “vraćanja u bioskope”. U tom kontekstu 3d tehnologija se može tumačiti kao pokušaj da se očuva bioskop kao dominantni institucionalni kanal.

²⁷⁶ H. Steyerl, “Is Museum a Factory”, *The Wretched of the Screen*, *e-flux journal*, Sterneberg Press, 70.

kontekst nastajanja - činjenice o nastanku umetničkog dela, o materijalu i sl. - sa fluidnim medijima u prvi plan dolazi kontekst izlaganja kao promenljiv sklop odnosa. Iz toga proizlazi da su sa procesom disperzije, mediji postali kontekstualni jer je za njihovo funkcionisanje od konstitutivnog značaja upravo kontekst. Pošto je kontekst fluidan i umetnički rad postaje fluidan kako bi “uhvatio” kontekst. Pošto umetnički rad funkcioniše kao sklop odnosa i elemenata u određenom trenutku, asamblaž, svako njegovo kontekstualno određenje daje drugačije značenje. Umetnik se nomadski kreće kroz različite registre i u svome radu koristi različite medije upravo kako bi detektovao kontekst. Što više tih kontekstualnih uvezivanja unutar samog asamblaža prepozna kao takvo, to je razumevanje rada kompleksnije jer svako novo prepoznavanje kontekstualnog odnosa nudi jedan višak smisla koji nije neophodan za razumevanje rada, ali ukazuje na novi nivo njegovog funkcionisanja koji se kao takav može, ali ne mora nužno prepoznati.

III

Kontekstualne prakse i principi njihovog funkcionisanja

3.0. Emancipacija konteksta: promena tradicionalnog u fluidni kontekst

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

Avangarda je emancipacija od dominantnog shvatanja umetnosti: uvođenje drugačijeg - avangardnog - modela nasuprot vladajućem. Po prvi put dovedeno je u pitanje "opšte važenje" što je za posledicu imalo "uništenje mogućnosti postavljanja važećih estetskih normi"²⁷⁷ i odbacivanje jednog, zvaničnog, opštevažećeg i univerzalističkog shvatanja umetnosti. Istovremeno, emancipatorski potencijal avangarde ogleda se u odbacivanju postojećih umetničkih tehnika, uvođenju novih praksi i emancipaciji od estetike, romantičarskih ideala genija i "uzvišenog lika" umetnika. Neoavangardne prakse donose drugačije oblike emancipacije: emancipaciju od modernističkog shvatanja, emancipaciju od institucija izlaskom "izvan umetnosti" u vaninstitucionalne forme socijalnog delovanja.

²⁷⁷ P. Birger, *n. d.*, 139.

Sledeći logiku različitih emancipatorskih lejera u registru umetnosti, kraj 20. i početak 21. veka, obeleževa emancipacija konteksta i to se manifestuje u različitim ravnima. Ono što su bili veliki utopistički projekti u umetnosti, od prosvetiteljskih, modernističkih do avangardnih, zamenjeni su mikroprojektima vezanim za delovanje u određenom kontekstu na šta ukazuju, pre svega, aktivističke, političke i participatorkse prakse. Tokom šezdesetih-sedamdesetih godina prošlog veka u prvom planu je utopijski momenat koji je u saglasju sa društvenim promenama u drugim registrima (hipi pokret, oslobađanje seksualnosti, pojava feminizma, borba za ljudska prava, borba protiv rasizma...). U savremenim umetničkim praksama taj utopijski momenat ili mogući konstrukt promena za budućnost izgubio se ili nije u prvom planu. Njega je zamenilo delovanje unutar određene zajednice, u lokalu, intervenisanje unutar postojećeg socijalnog polja i kritika postojećih matrica sa uglavnom ograničenim efektom delovanja. U tekstu “Kraj politike ili realistička utopija” sa podnaslovom “Kraj obećanja”²⁷⁸, Ransijer govori o kraju “veka politike budućnosti”, kraju politike zasnovane na obećanjima, projektima i promenama planiranim za budućnost i okretanju sadašnjosti, održavanju *status quo* stanja i “svakodnevnim umećem taljiganja”²⁷⁹. Čini se da se ista stvar desila u umetnosti. Kritički potencijal transformisan je u postkritički diskurs: pošto utvrđenih, vidljivih instanci u odnosu na koje se uspostavlja kritički odnos nema, kao ni vrednosti, kriterijuma i sl. jer je sve prešlo u fluidno stanje, produktivnost kritičkog se potvrđuje delovanjem u malom, mikrosredinama - što, opet, kontekst, stavlja u prvi plan. I najzad, ako se prihvate Ransijerova polazišta o nepostojanju jedne, već brojnih realnosti, onda je poznavanje konteksta način i sredstvo za kretanje kroz te realnosti.

²⁷⁸ Ž. Ransijer, *Na rubovima političkog, n. d.*, 19.

²⁷⁹ “Napustili smo ‘prašnjavi filozofski i kulturalni korpus’ prošlog, devetnaestog veka, veka probuđenog naroda, komunitarnog obećanja i utopijskih ostrva, veka politike budućnosti, veka što je otvorio bezdan u koji je trebalo da propadne i naš vek. Novi stav našeg predsednika kandidata bio je stav nekog ko je razumeo lekciju, ko je shvatio preokret stoleća. Jer, upravo je obećanje bilo taj princip zla, gest koji unapred istura *telos* zajednice čije se krhotine potom obrušavaju na nju kao lavina kamenja. Dolaskom predsednika koji ništa ne obećava politika je najzad obelodanila svoju dugu istoriju sramoćenja idejama budućnosti i drugog mesta. Ona je, kao tajno putovanje prema utopijskim ostrvima, došla do kraja poistovećujući se sa umećem upravljanja brodom i savlađivanja talasa, u prirodnom i mirnom kretanju rasta, u toj *pro-dukciji* koja miri grčki *phusos* sa svakodnevnim umećem taljiganja, u toj produkciji koju je ljudi svet pomešao sa ubistvenim gestom obećanja. Isto, 20.

Jedan od dominantnih metoda modernističke estetike, formalizam,²⁸⁰ u velikoj meri je odredio shvatanje konteksta, tokom 20. veka.²⁸¹ Formalistički metod baziran je na analizi formalnih elemenata i odbacivanju svega što nije neposredno vidljivo kao formalni element u samom delu. Ovakav pristup, na početku 20. veka, u tzv. ranom formalizmu, izraz je radikalnih tendencija odvajanja umetničkog dela od drugih disciplina (istorije, književnosti, mitologije...) i neumetničkih interesa (crkvenih, nacionalnih...). U tom trenutku, posebno aktuelno pitanje je uspostavljanje granica između sadržaja i forme i ono je direktno vezano za odvajanje umetnosti od drugih oblasti društvenog delovanja. Forma kao specifično umetnički element, oslobođena je teme, sadržaja, biografije umetnika i njena uloga postaje ključna u isticanju autonomije umetnosti.²⁸²

U ovom formalističkom ključu kontekst je skup datosti, okolnosti - socijalne, političke, geografske ili ekonomske - koje nisu direktno vezane za umetničko delo, već okruženje u kojem nastaje. Formalističko shvatanje direktno se suprotstavlja društvenoj determinisanosti umetničkog dela, interpretaciji po kojoj je ono, i pored svoje posebnosti u odnosu na druge predmete, proizvod određenog društvenog konteksta u kojem je nastalo.²⁸³ Sredinom 20. veka, formalistička estetika kao institucionalni vid modernizma, dominira, naročito zahvaljujući veoma uticajnom teoretičaru, Klementu Grinbergu. Istovremeno, neoavangardne prakse koje se u tom trenutku javljaju, direktno se suprotstavljaju formalizmu grinbergovskog tipa koji dobija i negativno teorijsko određenje kao kritika onih autora koji insistiraju na formalnim elementima umetničkog dela, njegovim stilskim obeležjima, zapostavljajući sve ostale elemente, pre svega, njegovu društveno-istorijsku uslovljenost i socijalnu funkciju. Koliko je formalistički pristup kontekstu bio dominantan pokazuje i činjenica da, čak i kada je tradicionalnim disciplinama koje se bave umetnošću kao što su estetika, poetika, teorija i filozofija

²⁸⁰ Druga verzija modernističke estetike je ekspresionizam.

²⁸¹ Maurice Denis, Clive Bell, Roger Fry, Heinrich Wölfflin...

²⁸² Radikalnu liniju formalističkih istraživanja predstavljaju ruski književni teoretičari koji su u periodu približno između 1905. i 1924. razvili tzv. "novi formalni metod". Roman Jakobson, književni teoretičar, ciljeve ovog metoda objasnio je na sledeći način: "Stari književni istoričari podsećaju na policajca koji, da bi uhapsio nekoga, hapsi istovremeno i sve druge, nosi sve iz stana i hapsi čak i one koji su prošli ulicom u kojoj se nalazi stan." Preuzeto iz: A. Jones, 128.

²⁸³ To naročito važi za autore kao što je Henri Focillon (*The Life of Forms in Art*, 1935) koji u potpunosti odbacuje značaj istorijskog i društvenog konteksta.

umetnosti, pridružena nova disciplina, sociologija umetnosti, koja se bavi društvenom istorijom umetnosti, zadržalo se formalističko shvatanje konteksta.

Sociologija umetnosti predstavlja sociologiju posebnih umetničkih vrsta (književnosti, likovne umetnosti, muzike, pozorišta), a njen cilj je da ispita društveno-istorijsku uslovljenost i društveno-istorijsko značenje i funkciju umetničkih dela njegovim pozicioniranjem unutar šireg društvenog, ekonomskog, političkog i ideološkog konteksta, pokušaj “da se identifikuju društveni činioci relevantni za proizvodnju i potpuno razumevanje datog umetničkog fenomena, bilo da se radi o epohi, gradu, karijeri jednog umetnika ili pojedinačnom delu (B. Aulinger, *Rečnik umetnosti*)”²⁸⁴. Polazišta za istorijski pristup, koja su kasnije, u drugoj polovini 20. veka kritikovana od strane autora kao što je T. Dž. Klark, su “koncepti umetničkih dela koja ‘odražavaju’ ideologije, društvene relacije ili istoriju”, “istorija kao ‘pozadina’ za umetničko delo - kao nešto što je suštinski odsutno iz umetničkog dela i njegove proizvodnje, ali se povremeno pojavljuje”²⁸⁵.

Društvena istorija umetnosti Arnolda Hauzera (1951) jedna je od uticajnijih studija sociologije umetnosti u drugoj polovini 20. veka. “Iako se danas malo čita, osim kao neka vrsta istoriografskog kurioziteta, Hauzerovo delo je, tvrde njegovi poslednji redaktori, sedamdesetih i osamdesetih godina postalo neka vrsta ‘Starog zaveta istorije umetnosti’”²⁸⁶. Hauzer izdvaja prirodne datosti - geografske, etničke, biološke, generacijske, rasne, nacionalne - i društvene datosti - društveno-političko uređenje, socijalne, političke, ekonomske i kulturne uslove - kao objektivne kategorije, manje ili više zatečene, nepromenljive koje dovodi u vezu sa umetnošću.²⁸⁷ On ističe da ta veza nije nužno deterministička iako ove datosti utiču na umetničko delo, već da može biti i recipročna u smislu povratnog dejstva: društvo utiče na umetnost, a umetnost utiče na društvo. Međutim, Hauzer kao i većina zagovornika društvene istorije umetnosti, polazi od modernističkog shvatanja umetničkog dela kao autonomnog, s tom razlikom što

²⁸⁴ Citirano iz K. Klunas, “Društvena istorija umetnosti”, *Kritički termini istorije umetnosti*, (priredio) R. Nelson i R. Šif, Svetovi, Novi Sad 2004, 550. Aulinger navodi sledeće autore pod odrednicom “društvena istorija umetnosti”: Đorđo Vazari, Jakop Burkhart (1818-1897), Abi Varburg (1866-1929), Johan Hojzinga (1872-1945), Martin Vakernagel (1881-1962), Frederik Antal i Arnold Hauzer.

²⁸⁵ Isto, 551.

²⁸⁶ Isto.

²⁸⁷ A. Hauser, *Sociologija umetnosti I-II*, Školska knjiga, Zagreb 1986, 89.

nastoji da uspostavi određene relacije između samog dela i društvenog konteksta iako im pristupa kao potpuno odvojenim fenomenima. U oba slučaja u osnovi je formalističko shvatanje umetničkog dela kao zatvorenog sistema, koje je od većeg značaja za njihovo razumevanje od razlika, koje su, gledano iz današnjeg ugla svedene na modifikaciju istog stanovišta, autonomnosti umetničkog dela:

“Totalitet umjetnosti nije uvjetovan niti brojem, niti raznolikošću crta zbilje koju odražava. Zbog toga se umjetničkom djelu nikada ne događa da se njegovim komponentama ne bi moglo oduzeti ili dodati, već naprotiv, ono usprkos svim promjenama i svim sakaćenjima može sačuvati svoju punu životnost i unutarnje jedinstvo, te ostati u svojoj vrsti potpuno i zatvoreno.”²⁸⁸

“Totalitet umetnosti” predstavlja zasićenost kontekstualnih komponenti umetničkog dela - datih, objektivnih i nepromenljivih - koje ga okružuju i utiču na njegovu produkciju i recepciju (istorijski pristup), ali se isto tako mogu posmatrati kao *background*, ne nužno od značaja za samo delo (aistorijski pristup). Takođe, Birger ističe upravo “životnost i unutarnje jedinstvo” kao attribute organskog, tradicionalnog, autonomnog i “zatvorenog” sistema ili organizma nasuprot neorganskom, avangardnom umetničkom radu.

U tekstu “Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti” (1936), jednom od najranijih pokušaja povezivanja umetnosti i društva, Benjamin govori o društvenoj uslovljenosti propadanja aure (tradicionalnog načina egzistiranja umetničkog dela), a pojavu tehničke reproduktivnosti (fotografije i filma) dovodi u vezu sa narastajućim značajem mase.²⁸⁹ On ukazuje na još jedan tip konteksta koji prethodi pojavi moderne umetnosti i modernim institucijama umetnosti kao što je muzej, a to je tradicionalni kontekst. Tradicionalno umetničko delo ima definisani okvir delovanja: istorijski, mitološki, simbolički i kulturni. Njegova funkcija definisana je kontekstom u kojem se nalazi:

²⁸⁸ Isto, 22.

²⁸⁹ “Delovanje realnosti na mase i masa na realnost proces je neograničenog dometa kako za mišljenje tako i za receptivnost.” V. Benjamin, “Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti”, *n. d.*, 104.

“Jedinstvenost umetničkog dela istovetna je njegovoj uraslosti u kontekst tradicije”²⁹⁰.

Tradicionalni kontekst je organski povezan sa umetničkom delom: on garantuje kulturni status umetničkom delu i određuje način njegovog funkcionisanja u obredu bilo da je u pitanju oltarska predstava Madone sa malim Hristom ili dvorski portret. Međutim, to ne znači da je tradicionalni kontekst nepromenljiv, trajan. Kao primer promenljivosti tradicionalnog konteksta Benjamin navodi antički kip Venere. U antičkoj Grčkoj to je bio predmet kulta kojem su se obraćali, divili, obožavali; u srednjem veku isti kip postaje “zlokobni idol”. Međutim, u oba slučaja to je kulturni predmet, predmet koji ima auru. S pojavom tehničke reproduktivnosti gubi se aura: autentičnost, neponovljivost i jedinstvenost umetničkog dela. Istovremeno, dolazi do raskidanja organske veze između umetničkog dela i konteksta koji je određivao njegovu funkciju:

“... tehnička reproduktivnost umetničkog dela, prvi put u svetskoj istoriji, emancipuje ga od njegovog parazitskog postojanja u obredu.”²⁹¹

Konsekvenca odvajanja od prvobitne funkcije - obredne - i prvobitnog konteksta - kulturnog - je promena kulturne u izložbenu vrednost umetničkog dela. Izložbena vrednost umetničkog dela ukazuje da je, sa izlaženjem iz obreda i prvobitnog, tradicionalnog konteksta jedna od ključnih funkcija umetničkog dela postala izlaganje, što nije slučaj sa kulturnim predmetima za koje je bitno da su prisutni, a ne izloženi.²⁹²

Izložbena funkcija umetničkog dela sa pojavom muzeja dobija svoj institucionalni okvir. Jedna od glavnih pretpostavki funkcionisanja muzeja je čuvanje i izlaganje originala - umetničkih dela za koja je dokazano da su originalna. Dokazanost njihove autentičnosti vezana je, pre svega, za određeni narativ - istorijske podatke, istraživanja, kritičku analizu - koji definiše poziciju umetničkog dela unutar institucionalnog okvira i njegov status umetničkog dela. Njegova pozicija unutar određenog kontekstualnog okvira “strukturirana je kategorijama kao što su tradicija, uticaj, stil i tehnika, koje

²⁹⁰ Isto, 102.

²⁹¹ Isto, 106.

²⁹² “... izvesni božanski kipovi pristupačni su samo sveštenicima u centralnoj odaji hrama, izvesne Madonine slike ostaju pokrivene tokom cele godine, izvesne skulpture na srednjovekovnim katedralama nisu vidljive posmatraču koji stoji na tlu.” Isto, 108.

uspostavljaju relacije kontinuiteta i razlike među umetnicima i određuju skup idealnih konteksta u koje se umetnička dela mogu postaviti.”²⁹³ Belting u tom ključu izjednačava muzej sa kontekstom koji je zasićen, definisan i čvrsto povezan sa izloženim delom. Iz ovoga sledi da je muzej preuzeo neke osobenosti kulturnog prostora, pre svega, po pitanju kontrolisanja konteksta. Još jedna sličnost sa kulturnim prostorom je estetsko uživanje koje se može posmatrati kao neka vrsta ritualnog angažmana u kulturnom prostoru.

Međutim, ključna razlika između kulturnog i muzejskog odnosno institucionalnog prostora tiče se, pre svega, konteksta. Kulturni prostor, bilo da je u pitanju sakralni (crkva, hram, kapela) ili sekularni (privatna kuća, rezidencija, prostor specifične namene, npr. biblioteka) ima jasno definisan, nepromenljiv i u potpunosti zasićen kontekst koji definiše način funkcionisanja izloženog predmeta. Nasuprot tome, institucionalni okvir, bilo da je u pitanju muzej, galerija ili vaninstitucionalni prostor ima difuzan, promenljiv kontekst koji čini “mreža relacija koja povezuje umetnike, kolekcionare, dilere, kritičare, upravnike izložbenih prostora i državne institucije”²⁹⁴. Ono što čini protivtežu ovakvom difuznom, promenljivom skupu relacija je narativ. To je, pre svega, narativ istorije umetnosti, odnosno zapadno-evropske umetnosti od praistorije do moderne umetnosti koji ima za cilj unošenje reda, stabilnih vrednosti i u krajnjoj liniji, kontrolisanje konteksta. Ključni elementi narativa istorije umetnosti su kategorije koje čine koordinantni sistem unutar kojeg se smeštaju umetnička dela, a način njihovog funkcionisanja unutar tog sistema su autonomija i originalnost.²⁹⁵ Muzej je, pored autonomnosti, “garant” i originalnosti izloženog dela: u muzej se odlazi da bi se videla originalna dela, a jedan od činilaca koji ukazuju na originalnost dela je upućivanje na prvobitni kontekst ili kontekst u kojem je nastalo. Cilj uspostavljanja veza sa

²⁹³ P. Metik Mlađi, “Kontekst”, *Kritički termini istorije umetnosti*, n. d., 151.

²⁹⁴ Isto, 150.

²⁹⁵ Jedan od primera koji upućuje na to kako se iz rasporeda umetničkih dela unutar muzeja manifestuje narativ kojim je definisan njegov umetničko-istorijski kontekst je Mondrijanov crtež *Pristanište i okean* (1914-1945) koji se nalazi u zbirci njujorškog Muzeja moderne umetnosti: “Njegova tamošnja prezentacija, pre rekonstrukcije 2002. godine, postavila ga je u strogo određeni umetničko-istorijsko kontekst, istoriju moderne umetnosti kao niz stilova, ili umetničkih pokreta, kojima dominiraju formalna postignuća nekolicine pojedinaca. Jedna od centralnih tema ove istorije jeste postepeno otkrivanje autonomije umetničkog dela kao objekta okarakterisanog materijalima i formom svoje konstrukcije, pre nego vidljivim relacijama prema prirodnom i društvenom životu. Galerije Muzeja moderne umetnosti koje su pratile odvijanje ove priče u Evropi tokom 1930-tih godina započinjale su (prema planu zgrade iz muzejskog prospekta) svoj prikaz od Sezana, krećući se - preko drugih postimpresionističkih umetnika, fovizma i ranog Pikasa - ka kubizmu. Kubizam se potom, u saradnji sa nemačkim ekspresionizmom, otvarao ka dinamičkom vrtlogu futurizma, Kandinskog i Šagala...” Isto, 151.

prvobitnim kontekstom je, pored dokazivanja originalnosti, ukazivanje na prvobitnu funkciju umetničkog dela kako bi se opravdala njegova “beskorisnost” unutar muzejskog okruženja što je jedan od argumenata za kritiku muzeja u ranoj fazi njegovog postojanja (početak 19. veka). Međutim, u muzeju umetničko delo dobija nove funkcije. Protivargument beskorisnosti je, na primer, funkcija nacionalnog dobra kao bitnog atributa nacionalne države, stanovište proklamovano pri samom osnivanju prvog muzeja.²⁹⁶

S druge strane, “beskorisnost” umetničkih dela je stanovište koje je sa razvojem modernističke paradigme umetnosti dobilo pozitivno određenje u smislu autonomije, samodovoljnosti. Tu se javila po malo paradoksalna situacija, a to je da je autonomija umetničkog dela podrazumevala odvajanje od istorijskog konteksta u kojem je delo nastalo a, istovremeno, originalnost određenog predmeta se potvrđivala upravo ukazivanjem na istorijski kontekst. To je uslovalo pojavu dva različita međusobno suprotstavljena pristupa - istorijski i aistorijski. Aistorijski pristup u osnovi ima shvatanje istorije umetnosti kao “istorije forme koja se probija iznutra” (Velflin) i vrednovanje umetničkog dela kao, pre svega, estetskog predmeta. Istorijski pristup ima za polazište istorijske okolnosti u kojima nastaje delo i tendenciju ka svođenju dela na simptom njegovog društveno-istorijskog konteksta.

Aistorijski i istorijski pristup se mogu posmatrati i kao dve “priode” umetničkog dela: transcendentna i imanentna. Ukazivanje na njegovu nadsubjektivnu, nadistorijsku komponentu, ono što prevazilazi društveno-istorijske okolnosti odgovara transcendentnom shvatanju prirode umetničkog dela. Sagledavanje umetničkog dela “kao nešto što je samo po sebi događaj, postavljen u gustoj mreži događaja, u istoriji... da njegove vizuelne odlike više ne pripadaju domenu ‘forme’, nasuprot ‘sadržaju’... da te osobine više nisu atributi neke transistorijske supstance, već modus istorijske akcije smešten unutar kontekstualnog kompleksa koji struktura stvaranje i prijem umetnosti”²⁹⁷ upućuje na imanentnost prirode umetničkog dela. Prvi modus egzistiranja umetničkog dela karakterističan je za modernističku paradigmu umetnosti čiji se

²⁹⁶ “Ta slika, koja je nekada mogla evocirati bogatstvo, pobožnost i građanske vrline svog darodavca, može sada, kao muzejski eksponat, svedočiti o dostojanstvu države i bogatstvu, moći i kulturnim kvalitetima onih koje ta država reprezentuje, ili pak, ako se nalazi u privatnom vlasništvu, predstavljati znak senzibilitnosti koja prevazilazi puke komercijalne porive, kao i bogatstva koje iza nje stoji.” Isto, 150.

²⁹⁷ Isto, 156.

vrhunac, sredinom 20. veka, poklapa sa dominacijom formalističkog shvatanjem umetničkog dela. Drugi modus egzistiranja, koji je uvela avangarda u prvim decenijama 20. veka, reaktuelizovan je u drugoj polovini veka kada, naročito tokom poslednjih decenija 20. veka dolazi do “pojačane usredsređenosti na društveni i politički kontekst umetnosti, za šta su, osim uticaja koji su studentski pokreti iz 1960-ih godina izvršili na intelektualni život, uveliko značajne i transformacije unutar same umetnosti, u pravcu njene desanktifikacije i iskrenijeg priznavanja njene povezanosti sa ostalim domenima društvenog - i naročito ekonomskog - života.”²⁹⁸

Kontekst ima određenu ulogu i u aistorijskom i istorijskom pristupu: u formalističkom/modernističkom ključu kao deo narativa koji ukazuje na autonomnost i originalnost umetničkog dela; u društveno-istorijskom smislu kao skup objektivnih, spoljašnjih i nadindividualnih determinanti. Oba slučaja, odnose se na prvobitni kontekst, kontekst nastajanja koji sa dekonstrukcijom konteksta gubi attribute privilegovanosti (originalnost, autentičnost...), porekla, izvora što je od značaja i u tradicionalnoj i modernoj paradigmi umetnosti.²⁹⁹

Kurbeova slika *Unutrašnjost mog ateljea, istinita alegorija u kojoj je sažeto sedam godina mog umetničkog života (1854-1855)* može se pozicionirati na prelazu između tradicionalnog u moderni kontekst koji se pojavljuje sa tehničkom reprodukcijom. Iako je reč o tradicionalnom mediju, ova slika ima karakteristike koje bi se mogle dovesti u vezu sa fotografijom što nije slučajno imajući u vidu da se upravo pedesetih godina 19. veka fotografija pozicionira kao nova tehnologija koja ima mogućnost široke upotrebe.³⁰⁰ Ono što povezuje Kurbeovu sliku i pojavu fotografije je, pre svega, kontekst u kojem se realističnost instalira kao glavno stilsko obeležje slike koje odgovara objektivnom ili fotografskom viđenju, u tom trenutku, najnovije tehnologije. Zatim, odbacivanja utvrđenih simboličkih i značenjskih okvira

²⁹⁸ Isto, 151.

²⁹⁹ “Središte, poreklo ili privilegovani reprezentacioni termin za klasičare bi mogao biti Bog, priroda, zajednica, ili istina, dok bi za moderniste u najužu konkurenciju ušli istinsko osećanje, neposredovano iskustvo, individualnost, ili esencijalno sopstvo.” R. Šif, “Originalnost”, *Kritički termini istorije umetnosti, n. d.*, 194.

³⁰⁰ Pojava i najraniji pronalasci vezani za novu tehnologiju, fotografiju, vezani su za rad nekoliko istraživača - Nieps (Nicephore Niepce), Dager (Louis Daguerre), Talbot (William Fox Talbot) - i treću i četvrtu deceniju 19. veka, a prva upoznavanja šire javnosti sa novom tehnologijom vezana su za pedesete godine 19. veka.

karakterističnih za klasičističko i romantičarsko shvatanje umetnosti koji se u najsvedenijoj formi mogu posmatrati kao suprotstavljanje vrednosti vezanih za razum (veličanje klasičnih ideala, vraćanja antičkoj i renesansnoj prošlosti, crteža...) i osećanja (okretanje prirodi, ne-klasičnom nasleđu, koloritu...). I, svakako jedno od najmodernijih obeležja realističke slike i ujedno ono što je najviše približava fotografskom viđenju je okretanje savremenom, beleženje situacija iz svakodnevnog života i onom što je karakteristično za novo, moderno doba što ne važi za svaku vrstu fotografije³⁰¹, ali je svakako ono po čemu se razlikuje od tradicionalnih medija. Zanimljivo je i to da naziv dela sadrži vremensku odrednicu, “sedam godina mog umetničkog života”, eksplicitno isticanje vremenske dimenzije koja će, nakon pojave tehničke reproduktivnosti dobiti na značaju kao novo polje istraživanja u vizuelnim umetnostima.

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

³⁰¹ Umetnička fotografija uglavnom oponaša tradicionalne umetničke žanrove.

Tehnička reprodukcija je tehničkim sredstvima, pre svega, uvođenjem vremenske dimenzije, omogućila otvaranje ka kontekstu. Kada Benjamin kaže da se priroda drugačije obraća kameri nego oku³⁰² kao ključnu razliku između slikara i kamermana (fotografa, operatera) navodi sledeće: “Slikar vodi računa, u svom radu, o prirodnom rastojanju prema realno datom; kamerman, naprotiv, prodire duboko u tkivo date realnosti.”³⁰³ Ono što slikara čini izmaknutim, distanciranim u odnosu na predmet koji reprezentuje, što se vidi u načinu na koji Kurbe sebe predstavlja, upravo je taj unapred dati simbolički okvir kao gest izdvajanja od određenog konteksta u nekakav idealizovani prostor. Prodiranje “duboko u tkivo realnosti” je, nasuprot tome, zahvatanje svega što čini određenu realnost jer je to “realnost” viđena “objektivnim” okom kamere, koje za razliku od subjektivnog, ne podleže *in advance* konstruisanim matricama: simboličkim, metafizičkim, društvenim...

Pored tradicionalnog (kultnog) i modernog (formalističkog), pojava tehničke reproduktivnosti je otvorila mogućnost za uvođenje još jednog tipa konteksta i to je fluidni kontekst. Konstituisanje fluidnog konteksta može se pratiti kroz više procesa o kojima je bilo reči u prethodnim poglavljima: uvođenje vremenske dimenzije u registar vizuelnog, uvođenje fragmenta u diskurs umetnosti, decentralizacija institucionalnog izlagačkog sistema i disperzija medija. Svaki od pomenutih procesa, kao što se moglo videti, doveo je u pitanje određeni segment tradicionalnog shvatanja umetničkog dela i uveo momenat fluidnosti koji će rezultirati pojavom fluidnog konteksta. Sa vremenskom dimenzijom umetničko delo postaje fluidno - promenljivo, nedovršeno, ograničenog trajanja - što je otvorilo prostor za njegova kontekstualna uvezivanja i promenu značenja u odnosu na kontekst; uvođenjem fragmentarnog načina mišljenja, samo delo počinje da funkcioniše kao fragment koji dobija značenje u odnosu na kontekst u kojem se nalazi; sa decentralizacijom institucionalnog izlagačkog sistema umetnički predmet je kontekstualan jer ima potencijal proizvodjenja značenja u različitim kontekstima; i, fluidnost medija je pokazala da, za razliku od insistiranja na medijskim specifičnostima karakterističnih za moderinističku paradigmu umetnosti, sa

³⁰² V. Benjamin, “Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti”, *n. d.*, 122.

³⁰³ Isto, 118-119.

postmodernizmom, a naročito sa pojavom digitalnih medija, medijske karakteristike su promenljive i zavise od konteksta prezentovanja, izvođenja. Svi ovi procesi su kontekst i rad sa kontekstom učinili nezaobilaznim delom umetničkog mišljenja i delovanja što dolazi do izražaja naročito u savremenim umetničkim praksama u kojima, čak i kada se kontekst ne problematizuje direktno, kao što je slučaj sa npr. aktivističkim praksama, on je sastavni deo umetničkog rada neophodan za njegovo razumevanje tako da su savremene umetničke prakse - kontekstualne.

Kontekstualne prakse su savremene umetničke prakse u kojima je kontekst sastavni deo produkcije, prezentacije i percepcije umetničkog rada. Pretpostavka za funkcionisanje kontekstualnih praksi je fluidni kontekst. Oni elementi koji su u formalističkom shvatanju funkcionisali kao konstante - institucije umetnosti, umetničko rad, medij, umetnik - sa pojavom fluidnog konteksta dobijaju fluidni karakter: umetnički rad funkcioniše, ne nužno kao određeni predmet, već i kao iskustvo, aktivnost, proces, performativ, podjednako i u institucionalnom i vaninstitucionalnom okruženju; medij ne definiše umetnički rad jer isti rad može biti prezentovan u različitim medijima; umetnik takođe nije konstanta, niti je njegov rad stilski jedinstven, već dobija nomadski karakter, kretanjem u različitim medijima i registrima. Umetnički rad je kontekstualan jer se uvezuje u različite kontekste koji su konstitutivni za način njegovog funkcionisanja.

3.0.0. Principi kontekstualnih praksi

Do sada je bilo reči o tome šta su kontekstualne prakse i koji su uslovi bitni za njihovu pojavu. Sada će biti reči o konsekvencama kontekstualnih praksi odnosno o dominantnim obeležjima ili principima njihovog funkcionisanja. Ovi principi nisu nekakva nepromenljiva, trajna obeležja koja se mogu pripisati isključivo kontekstualnim praksama. Reč je o tendencijama prisutnim od druge polovine 20. veka koje se u velikoj meri preklapaju sa radikalnom linijom mišljenja i avangardnim iskustvom, a konstitutivne su za kontekstualne prakse. Ovde su izdvojena tri principa: apropijacija, deestetizacija i ponavljanje.

3.0.1. Aproprijacija

Aproprijativna umetnost se vezuje za osamdesete godine, tačnije za jednu grupu umetnika koji su radili tokom osamdesetih i pre svega, za izložbu *Pictures* (Njujork, 1977) koja je konceptijski bila bazirana na preuzimanju postojećih slika. Naziv izložbe trebalo je da referira na različitosti, ambivalentnost koju ovaj termin obuhvata jer se odnosi na slike u najširem smislu, a ne na konkretan medij: fotografiju, film, video, ali istovremeno i tradicionalnu sliku (npr. ulje na platnu), crtež ili skulpturu. U pitanju je postupak preuzimanja postojećih slika, refotografisanje odnosno fotografisanje postojećih fotografija bilo da one pripadaju diskursu umetnosti (Šeri Levin, *After Edvard Veston*) ili advertajzingu (R. Prins, *Marllboro Man*)³⁰⁴. Ovakvi postupci aproprijacije u drugi plan stavljaju medijsku specifičnost i sve što je vezano za sam medij. Tradicionalni mediji odgovarali su organskoj koncepciji umetničkog dela, celovitosti reprezentovanja umetničke vizije u kojoj su svi njeni delovi usklađeni sa celinom. Toj celovitosti odgovarale su karakteristike određenog medija jer podržavaju ideju o homogenoj strukturi bilo da je u pitanju slika, skulptura ili grafika. Citiranjem, ponavljanjem, montaži, parodiji i drugim aproprijativnim strategijama kombinovanja postojećih slika, s druge strane, odgovaraju slojevite, nehijerarhizovane strukture te je utoliko ideja o homogenoj strukturi ili “medijskoj specifičnosti” postala ograničavajući faktor.³⁰⁵

Aproprijacija obuhvata niz različitih postupaka koji u osnovi imaju jednu zajedničku osobinu: preuzimanje postojećih elemenata.³⁰⁶ Problem sa samim terminom aproprijacija je to što je primenjiv na gotovo sve umetničke postupke i prakse koje za polazište imaju nešto već postojeće bilo da je u pitanju forma, stil ili materijal od kojeg

³⁰⁴ Ovaj postupak refotografisanja je uveo Richard Prince, koji je takođe izlagao na izložbi *Pictures* koja je zapravo postala istorijski bitna jer se na njoj po prvi put pojavio ovakav tip radova fotografisanja fotografija koji je aproprijaciji kao pojmu dao jedan potpuno novi nivo značenja. Prince je, naime, fotografisao fotografije iz časopisa, uvećavao ih i izlagao pod svojim imenom. Na tim fotografijama su prepoznatljivi motivi kao što je u čuvenoj seriji *Marllboro Man*.

³⁰⁵ “...underneath each picture there is always another picture” D. Crimp, “Pictures”, (ed.) D. Evans, *Appropriation*, The MIT Press, 2009, 78.

³⁰⁶ ”U vizuelnim umetnostima termin aproprijacija se odnosi na preuzimanje gotovih elemenata u kreiranju rada. Pozajmljeni elementi mogu biti slike, forme ili stilovi iz istorije umetnosti ili iz popularne kulture ili materijali i tehnike preuzeti iz neumetničkog konteksta.“ R. Nelson, “Aproprijacija”, *Kritički termini istorije umetnosti*, n. d., 211.

se pravi umetnički rad. Ako se pođe od toga da je umetnost oduvek preuzimala koncepte, slike, ideje iz sveta koji je okružuje i reinterpretirala ih, problem sa značenjem ovog termina se dalje usložnjava. Umetnik uvek počinje od nečeg. Kreacija tipa *ex nihilo* je privilegija Boga, ne i umetnika koji radi i pozicionira svoj rad u odnosu na rad drugih umetnika i preovlađujućeg narativa što je opšte mesto u interpretacijama umetnosti. Iz toga proizlazi, ne samo da je apropijacija sastavni deo oponašanja i svake reprezentacije kao dominantnog modela u zapadno-evropskoj umetnosti, već i da je ugrađena u svaki čin stvaranja umetničkog dela.

Konsekvence ovakvog pojmovnog pozicioniranja je svođenje ili nedovoljno razlikovanje apropijacije od postojećih terminoloških određenja kao što su kopiranje, citiranje, oponašanje, reprezentovanje. Za razliku od ovih, primena termina apropijacija u umetnosti je relativno novijeg datuma; vezana je, pre svega, za 20. vek, tačnije poslednje decenije 20. veka kada je ovaj, već postojeći termin³⁰⁷, počeo da se koristi za interpretaciju određenih umetničkih praksi specifičnih za drugu polovinu 20. veka. Retroaktivno je, zatim, termin počeo da se primenjuje i na neke ranije prakse, avangardne i neoavangardne, ali je, i pored pojmovnog proširivanja, njegova primena vezana za određene prakse 20. veka koje kao takve nisu bile prisutne u umetnosti ranijih perioda. Ako se apropijacija posmatra kao puko preuzimanje postojećeg, dolazi se do neograničene primenjivosti postupka na gotovo sve umetničke prakse odnosno neupotrebljivosti samog pojma. Međutim, ako se apropijacija posmatra kao fenomen 20. veka, postavlja se pitanje šta je vezuje za 20. vek, a ne i umetnost prethodnih perioda?

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

³⁰⁷ Termin apropijacija (lat. reč *appropriare* - učiniti svojim, prisvojiti) koristi se u različitim naukama: politici, pravu, ekonomiji...

je ključna razlika u odnosu na slične postupke kopiranja, preuzimanja postojećih motiva koji su postojali i ranije u tradicionalnoj umetnosti.

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

Međutim, ono što je naročito značajno za kontekstualne prakse je to da, samim tim što umetničko delo nije definisano umetničkim medijem, žanrom, činom stvaranja, već izborom postojećeg fragmenta, medijskog zapisa, likovne celine, neumetničkog predmeta i njegovim pozicioniranjem u određeni kontekst, ukazuje u kojoj meri je aproprijacija kao postupak principijelno neodvojiva od kontekstualnih praksi. Preuzimanje postojećeg kao najšire određenje aproprijacije je konstitutivno za kontekstualna izmeštanja, uvezivanja i kontekstualni način egzistiranja umetničkog rada.

3.0.2. Deestetizacija

Podnaslov Mišoove knjige *Umjetnost u plinovitom stanju* je *Esej o trijumfu estetike*. Savremenu umetnost, kulturu, a moglo bi se čak reći i savremeni život u celini, Mišo dovodi u vezu sa trijumfom estetike. Njegova teza je da je savremena umetnost prešla u “plinovito stanje”, u etar i da je lepo izašlo iz uskog okvira umetnosti i dobilo najrazličitije forme. Savremeni svet ostao je bez umetničkih dela, smatra on, “ako se pod tim imaju na umu oni dragocjeni i rijetki predmeti kojima se donedavno pridavala neka *aura*, aureola, čarobno svojstvo da budu žarišta stvaranja jedinstvenih, uzvišenih i istančanih estetskih doživljaja”, ali je svet istovremeno preplavljen lepotom koja je postala imperativ. Nestajanje dela po njegovom mišljenju proizašlo je iz nekoliko procesa. Prvo, umetničko delo prestalo je da bude središte estetskog iskustva. Umetnička dela zamenjena su mehanizmima i postupcima bez estetskog učinka. Na početku ovog procesa u kojem sve ili bilo šta može postati umetničkim delom stoji Dišan.³⁰⁸ Drugi proces je inflacija dela “do njihova iscrpljenja”. Nekada estetski predmet standardizovan je i transformisan u kulturni proizvod s preciznom funkcijom u rasonodi, slobodnom vremenu, turizmu i kulturnoj demokratizaciji.

Teorijsko obrazloženje novog, netradicionalnog “estetskog iskustva” ili onoga što je zamenilo estetsko iskustvo dao je Benjamin u svom, više puta pomenutom tekstu “Umetničko delo u doba tehničke reproduktivnosti” u kojem pojavu tehničke reproduktivnosti dovodi u vezu, ne samo sa novim shvatanjem umetnosti, o čemu je već bilo reči, već i sa promenjenom percepcijom umetnosti. U čemu se ogleda promena u percepciji umetnosti?

Benjamin izdvaja nekoliko karakteristika ove promenjene percepcije. Prvo, s tehničkom reprodukcijom delo dobija obeležja proizvoda masovne proizvodnje namenjenog masovnoj publici. Izlaskom iz kulturnog prostora delo postaje izloženo i dostupno svima. To važi, ne samo za dela koja su proizvod tehničke reproduktivnosti (film, fotografija), već i za tradicionalne slike, skulpture, grafike koje su dostupne u muzejima, ali i u katalozima, knjigama, na razglednicama, televiziji i sl. Isto delo može posmatrati više (masa) ljudi i to istovremeno na više različitih mesta. Umetničko delo

³⁰⁸ “Duchamp, zagonetan i podrugljiv preteča, početkom 20. stoljeća sa svojim je ready-mades otvorio Pandorinu kutiju.” Y. Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju*, n. d, 10.

namenjeno je masovnoj upotrebi.³⁰⁹ Za razliku od srednjovekovnih crkava ili kneževskih dvorova, kako Benjamin navodi, u kojima je percepcija bila hijerarhijski i ritualno definisana, percepciju mase nije moguće kontrolisati i to je još jedna osobenost moderne percepcije.

Sledeća osobenost promenjene percepcije koju Benjamin izdvaja je “rastreseni pogled”.³¹⁰ Usredsređenost, sabranost, udubljenost - karakteristične za estetski doživljaj - zamenjene su površnim, letimičnim, rastresenim pogledom. Novo obeležje percepcije je i šok dejstvo na posmatrača.³¹¹ Zatim, kontemplacija koja je uslov estetskog doživljaja zamenjena je konzumacijom. To ne znači da gledanje filma u bioskopu isključuje estetsku dimenziju, već da ona nije nužno uračunata što ne znači da je neko od gledaoca neće prepoznati kao takvu. Estetska dimenzija nije više unutrašnji kvalitet dela, nešto što je neodvojivo od njegove suštine, već je vezana za posmatrača, način na koji on percipira, upisuje i prepoznaje značenje ili smisao. Ono što je svakako najbitnije obeležje promenjene percepcije umetničkog dela iz ugla kontekstualnih praksi je upravo to što je konstitutivni deo percepcije nešto spolja u odnosu na samo delo bilo da je to posmatrač, naziv uz fotografiju, tekst uz reprodukciju u novinama ili, kao što je to slučaj u filmu, montaža više slika. To spolja uključuje određeni, trenutni kontekstualni okvir koji je neophodan za čitanje slika, prepoznavanje sadržaja i značenja.

Poslednji pokušaj spasavanja estetske dimenzije je po Benjaminu larpurlartizam koji preuzima modernistička teorija umetnosti. Međutim, on naročito ističe konsekvence neprepoznavanja promena nakon tehničke reprodukcije, zadržavanje tradicionalne estetske dimenzije, tradicionalnog shvatanja i percepcije umetnosti što otvara prostor za uvođenje različitih ideoloških sadržaja. O estetizaciji politike je već bilo reči i njenoj vezi sa fašizmom, ali se može govoriti i o drugim oblicima estetizovanih ideoloških sadržaja koji su bili eksplicitni predmet umetnosti kao što je, na primer, socijalistički

³⁰⁹ “Slika je stalno iziskivala da je gleda samo jedan posmatrač ili tek nekoliko. Simultano posmatranje slika od strane mnogobrojne publike, do čega je došlo u devetnaestom veku, rani je simptom krize slikarstva, koja se nije nipošto javila samo zbog fotografije nego, relativno nezavisno od nje, zbog zahteva umetničkog dela da se okrene masi.” V. Benjamin, “Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti”, *n. d.*, 120.

³¹⁰ “Publika jeste ispitivač, ali rastreseni ispitivač.” Isto, 127.

³¹¹ “Od primamljivog privida ili ubedljive zvučne tvorevine umetničko delo je, kod dadaista, postalo pucanj.” Isto, 124.

realizam ili ne sasvim eksplicitni, a prisutni kao što ukazuju neke interpretacije američke posleratne umetnosti kao oruđa hladnog rata.

Svaka estetizacija je nekontekstualna jer je udaljavanje od realnosti. Estetska dimenzija je u tradicionalnom smislu nešto što je vezano za unutrašnjost umetničkog dela, za njegovu suštinu nezavisno od kontekstualnog okvira njegovog funkcionisanja. Estetsko iskustvo, smešteno unutar granica umetničkog dela koje je izdvojeno, privilegovano, samodovoljno vezano je za umeće, ukus, stvaranje, “ono što se suprotstavlja životnoj praksi”³¹². Nasuprot tome, kontekstualne umetničke prakse pripadaju životnoj praksi ili bar insistiraju na toj vezi, na uključenosti u druge registre delovanja, uspostavljanju kritičkog odnosa i radu izvan umetnosti. Ono što je estetska dimenzija za tradicionalno umetničko delo u kontekstualnim praksama zamenjeno je kritičkim stavom ili mišljenjem. Nastale na liniji radikalnog načina mišljenja, koja uključuje dišanovsku “estetsku ravnodušnost”, aproprijaciju umesto stvaralačkog, ponavljanje umesto originalnosti, kontekstualne prakse su deestetizovani vid umetničkog delovanja.

Zanimljivo je da Mišo posebno mesto daje muzeju kao instituciji koja funkcioniše između estetizovanog i deestetizovanog stanja. Muzej kao proizvod modernog shvatanja umetnosti mesto je u kojem se gaji, čuva estetska dimenzija u percepciji umetničkog dela, čak se insistira na tome. Na to ukazuje arhitektura muzeja kao izdvojenih, velelepnih hramova³¹³, unutrašnje uređenje muzeja u kojem je svaki rad izdvojen, istaknut tako da je u prvom planu njegova jedinstvenost, neponovljivost; na to ukazuje i “kućni red” muzeja³¹⁴ u kojem je sve podređeno pogledu, posmatranju, jedinstvenom, estetskom doživljaju samog dela. Međutim, muzej je i mesto rasonode, deo turističkih tura, mesto zadovoljavanja elementarnih kulturnih potreba ili plasiranja izgrađenog kulturnog imidža. Ono što svakako treba proglasiti uspehom muzeja kao institucija po Mišou je očuvanje ideja autentičnosti, jedinstvenosti i vrednosti koje za njega kao

³¹² P. Birger, *n. d.*, 50.

³¹³ “Bijela ili siva kocka modernističkoga muzeja umjetnički je nadomjestak samostanske crkvice.” Y. Michaud, *n. d.*, 98.

³¹⁴ “... tu se ne govori glasno, ne jede, djeca ne smiju trčati i dakako, djela se ne diraju.” Isto, 98.

teoretičara očitó predstavljaju unutrašnje granice njegovog razumevanja umetnosti. Čak i ona dela koja su mišljena kao propadljiva, ponovljiva - unutar muzeja dobijaju auru.³¹⁵

3.0.3. Od ponavljanja do postprodukcije

U tekstu "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde" Benjamin Buhloh govori o ponavljanju kao osobenosti neoavangardne umetnosti na isti način kao što su originalnost i autentičnost obeležja modernizma. Polazeći od Birgerovog tumačenja odnosa između avangardne i neoavangardne umetnosti, Buhloh postavlja pitanje da li je pozicioniranje ideje o istorijskoj originalnosti odgovarajuće za tumačenje neoavangardnih praksi ponavljanja?³¹⁶ Njegova teza je da su avangardna istraživanja pripremila teren za uvođenje drugačijih umetničkih praksi tako što su oslobodila umetničko delo balasta tradicionalnih shvatanja zasnovanih na ideji o neponovljivosti. Buhloh ponavljanje oslobađa negativnog balasta konotacija koje potiču od primene modernističkih načela na avangardnu umetnost, od tradicionalnog razlikovanja auratičnog umetničkog predmeta koje nosi konotacije autentičnog i njegovih replika koje tu autentičnost gube. On zamera Birgeru što neoavangardnu umetnost kritikuje polazeći od modernističkih načela na šta ukazuje njegovo korišćenje termina *genuine* (izvorno, prvobitno).³¹⁷

Neoavangardni postupak ponavljanja dovodi u pitanje modernističko shvatanje umetničkog dela kao završetnog, zatvorenog i samodovoljnog entiteta. Ponavljanje proizlazi upravo iz Birgerovog tumačenja avangardnog umetničkog dela - otvorenog, fragmentiranog i neorganskog. Fragmentisanjem i otvaranjem umetničkog dela otvara se mogućnost za praksu ponavljanja. Ponavljanje negira funkcionisanje značenja kao

³¹⁵ "Svaki, ili gotovo svaki od velikih svjetskih muzeja moderne umjetnosti ima svoj primjerak nekog nestalog ready-madea Marcela Duchampa, obnovljen, s doličnim labelom autora ili njegovih nosilaca prava." Isto, 100.

³¹⁶ B. Buchloh, "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde", *October*, Vol. 37, The MIT Press, 1986, 43.

³¹⁷ Slični argument u tekstu koji se takođe bavi problematizovanjem ponavljanja avangardnih postupka u neoavangardnoj umetnosti iznosi Hal Foster "Uprkos tome što polazi od Benjamina, Biger afirmiše autentičnost, originalnost i jedinstvenost." H. Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", *October*, Vol. 70, 1994, 14.

immanentnog, datog, zatvorenog. Značenje postaje fragment sintagme kontekstualno determinisan. Formalne karakteristike rada su samim tim u drugom planu. Iz toga sledi da kvalitet rada ne podleže načelu formalne diferencijacije ili umetnikovog tehničkog umeća, veštine izvođenja. Na to upućuje i poznati Dantoov argument: u čemu je razlika između Vorholovih *Brillo* kutija i onih izloženih u supermarketu - formalnih razlika nema.³¹⁸ Razlika je kontekstualna.

Rodčenko je svojim monohromima sveo umetnički rad na predmet: oslobodio ga svih dubinskih, unutrašnjih, rukopisnih, ličnih, ekspresivnih, psiholoških, simboličkih upisa. On radi iz pozicije avangardnog umetnika koji dovodi u pitanje vladajuće modernističke konvencije. Nekoliko decenija kasnije (Izložba *Epoca Blu*, Galleria Apollinare, Milan, 1957) kada isti postupak ponovi Klajn svojim plavim monohromima to ima sasvim različito kontekstualno određene. Sačuvan je Klajnov tekst u kojem opisuje ovu izložbu. Na izložbi je bila izložena serija monohroma, potpuno identičnih ni sam Klajn ih nije razlikovao. Međutim, publika, i to ne samo obična, već i stručna publika i kolekcionari, kontemplativno ih je posmatrala, udubljavala se u svako izloženo platno i pronalazila specifičnosti svakog od njih. Platna su i prodana kolekcionarima po različitim cenama jer su različito bila vrednovana. Čini se da je tradicionalna percepcija umetničkih dela i dalje bila vrlo živa jer je estetsko, uzvišeno iskustvo u posmatranju ovih dela bilo u prvom planu. Ono čemu se Rodčenko odupirao, tradicionalnom shvatanju umetničkog dela kao privilegovanog predmeta, Klajn je, s druge strane, iz cinične pozicije prihvatao.

Rodčenkov rad, nastao u kontekstu velikih društvenih, političkih i umetničkih promena, pokazao je u kojoj meri shvatanje umetničkog rada može da se radikalno promeni. Klajnov rad, s druge strane, pokazuje da svaka promena unutar sistema umetnosti biva apsorbovana od strane institucija umetnosti i to tako da same institucije ojača, ali ih ne promeni. Rodčenkov gest je subverzivni u kontekstu u kojem on radi, a Klajnov cinični u izmenjenom kontekstu. Rodčenko preispituje konvencionalno shvatanje slike - svođenjem na primarne boje i platno - unutar institucija, ne dovodeći same institucije u pitanje, dok Klajn preispituje unutrašnje granice sistema u kojem radi - način na koji institucije umetnosti asimiluju avangardno iskustvo i rekodiraju ga tako

³¹⁸ A. Danto, "Metafora, izraz i stil", *Preobražaj svakidašnjeg*, Kruzak Zagreb 1997.

da odgovara publici i kapitalističkoj mašini u okviru koje te institucije funkcionišu. To je istovremeno jedna od ključnih razlika između avangardne i neoavangardne umetnosti kako ističe Foster. Preispitivanjem konvencija u shvatanju umetničkog dela avangarda dolazi do unutrašnjih granica funkcionisanja tih konvencija, institucija, dok neoavangarda preispituje unutrašnje granice institucija i institucionalne kritike.³¹⁹

Ono što je u neoavangardi ponavljanje, tokom devedesetih godina 20. veka dobija novo terminološko određenje, postprodukcija koji je uveo N. Burio. Burio je krenuo od tehničkog termina postprodukcije, ali mu je u diskursu savremene umetnosti, pre svega, umetnosti devedesetih godina, dao specifično značenje.³²⁰ To značenje se odnosi na preuzimanje ili upotrebu postojećih elemenata - upotrebu objekata, upotrebu oblika i upotrebu sveta - u realizaciji umetničkog rada. Postojeći elementi, bilo da su upitanju predmeti, umetnički radovi, stilovi ili postojeće neumetničke prakse, uključuju se u produkciju umetničkog rada koji funkcionise poput delezovskog asamblaža: promenljivi skup elemenata koji funkcionise u mreži, koji je proizvod mreže, kretanja unutar mreže i različitih kontekstualnih uvezivanja.³²¹ Umetnički rad u tom procesu nije završna tačka stvaralačkog procesa, kreativnog čina nad kojim se kontemplira, već “mesto navigacije, portal, generator aktivnosti”³²².

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

³¹⁹ H. Foster, *n. d.*, 14.

³²⁰ “Postprodukcija je tehnički termin iz audiovizuelnog rečnika koji se koristi na televiziji, filmu i videu. On se odnosi na niz procesa koji se primenjuju na snimljeni materijal: montaža, uključivanje drugih vizuelnih ili audio izvora, titlovanje, sinhronizacija i specijalni efekti. Kao skup aktivnosti koje su vezane za uslužnu industriju i reciklažu, postprodukcija pripada proizvodnom sektoru, kao paralela industrijskom ili zemljoradničkom sektoru, tj. produkciji sirovih materijala.” N. Bourriaud, *Postproduction*, Lukas&Sternberg, New York, 2002, 3.

³²¹ “Sve ove umetničke prakse, iako formalno heterogene, imaju zajednički rakurs ka već napravljenim oblicima. Oni potvrđuju spremnost za upisivanje umetničkog rada u mrežu znakova i značenja, umesto da ga smatraju autonomnom ili originalnom formom... “Danas umetnici više programiraju oblike nego što ih komponuju: pre nego da preoblikuju sirovi materijal (prazno platno, glinu i dr.) oni remiksuju postojeće forme i koriste postojeće podatke.” Isto, 6.

³²² Isto, 7.

3.1. Rekontekstualizacija

3.1.0. Postupak vs. praksa

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

U savremenoj umetnosti slična je situacija. Prepoznatljivi motivi, slike, kadrovi iz poznatih filmova, popularna muzika, poznati ili manje poznati radovi iz istorije umetnosti, Mona Lize, pisoari, rekonstrukcije slika starih majstora, likovi iz stripova - sve je to "materijal" s kojim rade umetnici. Razumevanje umetničkog rada često iziskuje zavidno poznavanje istorije umetnosti, ne samo zbog istorijskih, teorijskih i drugih podataka koji mogu pomoći u njegovoj percepciji, već i zato što postoji velika mogućnost da je u pitanju preuzeti rad.

U ovim i sličnim situacijama može se govoriti o rekontekstualizaciji, postupku izmeštanja iz jednog konteksta u drugi - teksta, znaka, značenja ili umetničkog rada. To je opšteprihvaćeni termin u različitim naučnim oblastima, pre svega, društvenim kao što su lingvistika, sociologija, istorija, istorija umetnosti, ali i u nekim novijim disciplinama vezanim za medije, komunikacije i nove tehnologije. Ovo su neke od najčešćih i najpristupačnijih definicija rekontekstualizacije koje se mogu naći u *on-line* rečnicima:

- Proces odvajanja teksta, znakova ili značenja iz njihovog prvobitnog konteksta (dekontekstualizacija) s ciljem uvođenja u novi kontekst. Pošto značenje tekstova i znakova zavisi od njihovog konteksta, rekontekstualizacija podrazumeva promenu značenja, a često i promenu funkcije u komunikaciji, takođe;³²³

³²³ www.answers.com.

- “Dinamičan prenos i transformacija iz jednog diskursa/teksta u kontekstu... u drugi”;³²⁴

- Postaviti (književno ili umetničko delo) u drugačiji kontekst;³²⁵

- Postaviti u novi kontekst.³²⁶

Međutim, o rekontekstualizaciji se može govoriti i u jednom specifičnijem vidu: kao određenoj umetničkoj praksi u savremenoj umetnosti. Postavlja se pitanje šta čini rekontekstualizaciju određenom kontekstualnom praksom, a ne samo postupkom koji se javlja u različitim umetničkim i neumetničkim praksama? U čemu je razlika između postupka rekontekstualizacije i rekontekstualizacije kao kontekstualne prakse? Na koji način aproprijacija, deestetizacija i ponavljanje kao principi kontekstualnih praksi funkcionišu unutar ove kontekstualne prakse? Zašto je ona nezaobilazna kada se govori o savremenoj umetnosti?

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

Pored termina rekontekstualizacija pojavljuje se još jedan - dekontekstualizacija. Ova dva termina najčešće idu zajedno jer i jedan i drugi imaju zajedničko polazište, a to je izmeštanje iz jednog u drugi kontekst. Međutim, između ova dva termina ipak postoji razlika koja je vrlo bitna kada je reč o primeni samog termina u savremenim umetničkim praksama. Dekontekstualizacija se odnosi na izmeštanje (teksta, znaka,

³²⁴ wikipedia.org.

³²⁵ www.merriam-webster.com.

³²⁶ www.wordnik.com.

značenja) iz prvobitnog u novi kontekst. Ključna razlika između fluidnog i tradicionalno shvaćenog konteksta je to što se tradicionalno određenje konteksta uglavnom odnosi na ovaj “prvobitni” odnosno kontekst u kojem nastaje umetnički rad, dok fluidni u podjednako meri uračunava i sve ostale kontekste u kojima se rad pojavljuje. U praksi rekontekstualizacije svako pojavljivanje rada u drugačijem kontekstu je sastavni deo rada.

Aproprijacija kao jedan od principa kontekstualnih praksi se u načinu funkcionisanja u velikoj meri preklapa sa rekontekstualizacijom. Ono što im je zajedničko je “preuzimanje postojećeg” u različitim ravnima: umetničkih i neumetničkih materijala, predmeta, praksi do postojećih umetničkih dela. Postupcima aproprijacije, od neumetničkih materijala i sa njima povezanih tehnika, pa aproprijacije predmeta (neumetničkih, svakodnevnih, industrijskih), koji su započeli na početku 20. veka u avangardnim istraživanjama afirmisana je rekontekstualizacija kao umetnička praksa. Aproprijaciju je u tom smislu principijelno ne moguće odvojiti od rekontekstualizacije.

Sa pojavom aproprijativnih praksi - ili tačnije od Dišana - nema razlike između napravljenog i izabranog predmeta, odnosno, napravljenog od strane nekog drugog - “i jedan i drugi moraju biti izabrani da bi se posmatrali kao umetničko delo”.³²⁷ Na pitanje “Šta je umetnički rad?” u tekstu “Multiple Authorship” Grojs daje sledeći odgovor: “umetnički rad je izloženi predmet. Predmet koji nije izložen nije umetnički, već samo predmet koji ima potencijal da u jednom trenutku bude izložen kao umetnički rad.” Da li će određeni predmet u nekom trenutku biti izložen kao umetnički, ostaje pitanje izbora umetnika kao autora rada.

Rekontekstualizacija je, na sličan način kao i aproprijacija, promenila ili proširila shvatanje autora: autor nije nužno onaj koji stvara, već i onaj koji bira šta će biti izloženo kao umetnički rad, ali i onaj koji izmeštanjem iz jednog konteksta u drugi - produkuje rad. Autor kao stvaralac je garant originalnosti, autentičnosti i estetske vrednosti umetničkog dela. Autor koji produkuje umetnički rad ponavljanjem postojećeg nije garant ovih vrednosti jer su ove "vrednosti" od mnogo manjeg značaja za funkcionisanje rada u odnosu na produkovanje značenja vezanog za novi i odmak od

³²⁷ B. Grojs, “Multiple Authorship”, *Artpower*, n. d., 92.

postojećeg kontekstualnog okvira. Pored aproprijacije i ponavljanja na delu je i treći princip funkcionisanja kontekstualnih praksi, deestetizacija jer njegova estetska vrednost i formalne karakteristike prelaze u drugi plan u odnosu na činjenicu da ga je umetnik izabrao i izložio.

Na koji način se promena funkcija autora odrazila na njegovu poziciju u procesu nastajanja rada? Da li je on izgubio ili dobio na značaju imajući u vidu, pre svega, da je stvaranje zamenjeno ponavljanjem? Ponavljanje je naročito karakteristično za devedesete godine 20. veka kada se pojavio još jedan termin za sličan postupak, postprodukcija, kao novi oblik rekontekstualizacije u kojem se postojeći umetnički rad, medijski zapis ili narativ preuzima kao materijal od kojeg se pravi novi rad. Taj novi rad je direktno rad sa postojećim kontekstom: svoju razliku u odnosu na rad od kojeg je napravljen produkuje isključivo iz konteksta dok su njegove formalne karakteristike najčešće identične prethodnom ili modifikovane tako da se prepoznatljivost zadržala.

Ako se pođe od toga da umetnik nije napravio, već samo izabrao postojeći predmet - ono što je u tradicionalnoj paradigmi umetnosti stvaranje ovde je preuzimanje gotovog - njegova pozicija se može posmatrati kao povlačenje, pre svega, iz procesa kreacije rada, odustajanje od svega što ukazuje na prisustvo umetnika u procesu realizacije rada: njegove stilske osobenosti, prepoznatljivost rukopisa, "lični pečat", trag rada (ruku) umetnika. Međutim, mogla bi se braniti i potpuno suprotna teza da je, zapravo, sa rekontekstualizacijama (aproprijativnim praksama, ponavljanjima, deestetizacijom) pozicija umetnika učvršćena jer on, kao član institucionalnog sistema umetnosti, dodeljuje određenom predmetu status umetničkog dela,³²⁸ a umetničko delo, ne samo da ne mora da nosi autorsko obeležje (u smislu prepoznavanja stila, načina rada, "rukopisa" umetnika), već ne mora da ima bilo kakav estetski kvalitet, a ni bilo kakvo specifično obeležje koje će ga deklarirati kao umetničko (materijal, postupak, žanr i slično).³²⁹ Kako je moguće paralelno egzistiranje potpuno suprotnih, a istovremeno sasvim prihvatljivih, pozicija u shvatanju funkcije autora?

³²⁸ Dodati ono iz institucionalnih teorija - ono što pravi umetnik s namerom da bude umetničko delo je umetničko delo, Diki, "Institucionalna teorija umetnosti".

³²⁹ "And as the physical object has become increasingly unstable as a marker of what constitutes the work, the now all-important category that frames and gives meaning to this play of reference is artistic authorship." M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, 2003, 113-114.

“Autor, kada u njega verujemo, uvek je shvaćen kao prošlost knjige: knjiga i autor stoje automatski na jedinstvenoj crti koja deli na pre i kasnije. Za Autora se veruje da *hrani* knjigu, što bi značilo da on postoji pre nje, da misli, da trpi i živi za nju, da je u istom odnosu prethodnosti svojoj knjizi kao otac vlastitom detetu. U potpunom kontrastu, moderni skriptor rođen je u isto vreme kao i tekst, on nije ni na kakav način snabdeven bićem koje bi prethodilo ili prelazilo njegovo delo, on nije subjekt kome je knjiga predikat; nema drugog vremena osim vremena iskazivanja i svaki tekst je pisan *tu* i *sada*. Činjenica je da pisanje više ne može označavati operaciju beleženja, zapisivanja, predstavljanja, opisivanja; pisanje pre označava tačno ono što lingvisti, oslanjajući se na oksfordsku filozofiju, zovu performativnim ...”³³⁰

Bartovo približavanje delatnosti autora performativu i povezivanje funkcije autora sa “tu i sada” je moguće teorijsko polazište u povezivanju dva suprotna polazišta. Ukoliko se pođe od toga da autor prethodi delu, da je izvor dela - što je u osnovi modernističkog shvatanja koje autoru daje apsolutno privilegovanu poziciju - onda se može problematizovati pozicija autora u odnosu na delo: da li je ona sa pojavom aproprijativnih praksi ugrožena ili je zadržala svoj privilegovani status. Međutim, poststrukturalistička čitanja su pokazala u kojoj meri je shvatanje autora *ad hominem* problematično, suženo, neodgovarajuće jer je autor zapravo funkcija u određenom diskursu³³¹ koja se konstituiše istovremeno sa proizvođenjem dela. U tom smislu se može govoriti o promenjenoj poziciji autora koja je, kao što Bart navodi, najbliža performativu i koja kao takva postaje vidljiva naročito u praksama rekontekstualizacije. Modernističko shvatanje autora odgovara modernističkom umetničkom delu shvaćenom kao totalitet - dovršenu, nepromenljivu celinu. Promenjena funkcija autora odgovara postmodernim umetničkim praksama u kojima je umetnički rad promenljiv odnos elemenata, čije značenje nije fiksirano kao ni način funkcionisanja, već se rekonstituiše sa svakom promenom konteksta. Ovu razliku Bart definiše kao razliku između dela i teksta:

³³⁰ R. Bart, “Smrt autora”, (priredio) M. Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999, 178.

³³¹ “...ime autora nije prosto jedan element u govoru (koji može biti subjekat ili objekat, i može biti zamenjen zamenicom, itd.); u odnosu na govor on ima ulogu klasifikovanja: takvo ime omogućuje da se pregrupiše određen broj tekstova, da se oni razgraniče, da se jedni izdvoje i protivstave drugima. Tako se u krajnjoj liniji uspostavlja odnos među samim tekstovima,” M. Fuko, “Šta je autor?”, *Polja*, br. 473, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2012.

“Delo možemo videti u knjižarama, u katalogima, u ispitnim programima, a tekst je proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila); delo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora; ... Tekst nije rastavljanje dela, to je delo koje je imaginarni rep Teksta; ili, još *Tekst se doživljava samo u delatnosti proizvodnje*. Iz tog sledi da tekst ne može zastati (npr. na polici knjižare); konstitutivni pokret teksta je u tome da prolazi kroz (on može proći kroz delo, kroz nekoliko dela)... “³³²

Tradicionalno umetničko delo, kao jednu od bitnih polaznih pretpostavki ima jedinstvo između sadržaja i forme. To pretpostavlja da se odluke o formalnim karakteristikama rada donose u samom procesu realizacije i da rad izlazi iz ateljea kao potpuno dovršen. U savremenim umetničkim praksama to najčešće nije tako: umetnički rad se ne dovršava u studiju, već na izložbi tako da se poslednja faza realizacije rada preklapa sa njegovom prezentacijom. Šta više, ne samo da se rad dovršava na postavci, već je i njegova egzistencija vezana za izlaganje, za period dok traje izložba kao što je slučaj sa instalacijom. Njeni materijalni elementi postoje i kada nisu izloženi; to su vrlo često svakodnevni predmeti koji mogu zadržati svoju pređašnju funkciju. Ali su to istovremeno i promenljivi elementi jer se mogu zameniti predmetom iste vrste - u tom smislu je njihova predmetnost ili materijalnost u drugom planu u odnosu na kontekst.³³³ Umetnik svojim izborom autorizuje određeni predmet. U tekstu “Multiple Autoship” Grojs stavlja izbor u prvi plan, ali ne samo umetnika, već i niz drugih instanci koje se takođe pomoću izbora legitimišu kao autori: kurator koji bira umetnika, institucija koja bira i kuratora i umetnika, fond koji odobrava sredstva instituciji, kuratoru, umetniku...

“Tradicionalno suvereno autorstvo individualnog umetnika je *de facto* nestalo; zbog toga nema puno smisla buniti se protiv takvog autorstva. Na umetničkoj izložbi suočavamo se sa multipliciranim autorstvom. Zapravo, svaka umetnička izložba izlaže nešto što je izabrao jedan ili više umetnika - iz sopstvene produkcije ili iz mase redimejda. Objekte koji su izabrani od strane umetnika, onda biraju kuratori koji samim tim dele autorsku odgovornost za konačan izbor. Zatim, kuratore biraju i finansiraju komisije, fondacije ili institucije;

³³² R. Bart, “Od djela do teksta”, *Suvremene književne teorije*, n. d.

³³³ Primer toga je svojevremena kontroverza oko rada Karla Andrea koji je otkupio Tate Modern. U pitanju je rad *Equivalent VIII* iz 1966. koji se sastoji od 120 cigli poređanih horizontalno u vidu bloka. Prašina se digla kada se u štampi pojavila vest da je Tate Modern dao ogromnu količinu novca za cigle koje nisu one koje je Andre koristio u svom radu. M. Buskirk, n. d., 30.

samim tim komisije, fondacije i institucije takođe dele autorsku i umetničku odgovornost za krajnji ishod.”³³⁴

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

3.1.1. Rekontekstualizacija simbola

Seriju *Gott Liebt die Serben* Raše Todosijević započeo je 1989. godine. Rad je izveden na desetine puta tokom devedesetih godina i svaki put je, osim prepoznatljivog simbola, svastike koja se kao motiv ponavlja, koncipiran drugačije tako da bi se moglo reći da je u pitanju “work in progress”.³³⁵ Promenljivost se odnosi na elemente koji čine sam rad: to su uglavnom predmeti zatečeni ili nađeni u okruženju u kojem se rad izlaže ili namenski izabrani za potrebe realizacije rada. Najšire određenje kontekstualnog

³³⁴ B. Grojs, “Multiple Authorship”, *n. d.*, 95.

³³⁵ Poslednji rad iz ove serije realizovan je na 54. Venecijanskom bijenalu 2011. u okviru nacionalnog paviljona.

okvira ovog rada je istorijski kontekst koji se, pre svega, odnosi, na istoriju svastike.³³⁶ Rekontekstualizacijom, uvođenjem u registar umetnosti, Todosijević problematizuje plutajući karakter i kontekstualnu uslovljenost, čak i ovog opštepoznatog simbola čiji je značenjski i kontekstualni okvir zasićen nacističkom ideologijom.

“Ako zamislimo nekog ko nije živeo u Evropi i nema iskustvo drugog svetskog rata, on neće da percepira kukaste krstove u ključu nacizma. To znači da simboli nemaju trajno značenje, ljudi uglavljaju u njega značenje. Otud ideja o poigravanju sa kukastim krstovima, njegovom izmeštanju u različite situacije. Moja namera nikada nije bila politička provokacija. Na koncu, kukasti krst je samo dobio lošu reputaciju tokom drugog svetskog rata, reč je o mnogo starijem simbolu. Međutim, odmah mu je data politička etiketa, a mojim radovima u načelu politička konotacija.”³³⁷

Rekontekstualizacijom svastike unutar različitih kontekstualnih okvira Todosijević dekonstruiše uverenje o trajnosti i nepromenljivosti simbola kao jednog skupa značenja. On uzima jedan od najprepoznatljivijih simbola u istoriji 20. veka i dovodi u pitanje njegovu značenjsku zasićenost. Na koji način to postiže? Tako što koristi različite neumetničke predmete od kojih pravi svastiku. To su propadljivi, nađeni, svakodnevni predmeti, predmeti “na ivici aktuelnosti”³³⁸. To su predmeti koji su izgubili funkciju, a samim tim i značenjski okvir unutar kojeg su se nalazili. Njihova

³³⁶ “Serija radova-instalacija pod zajedničkim nazivom *Gott liebt die Serben* jesu, zapravo, rasprava o promenljivosti tumačenja simbola i uslovljenosti tih promena datim istorijskim prilikama. Izložiti danas u Evropi veliki crveni krug na beloj osnovi ne izaziva pažnju koliko bi taj isti crveni krug - zahvaljujući istorijskim prilikama tokom II Svetskog rata - bio očigledna provokacija i zbir nezadovoljstva ako bi bio izložen u Mandžuriji. Do pojave nemačkog nacizma kukasti krst je smatran arhaičnim simbolom predhrišćanskih civilizacija širom planete od Egipta, Međurečja, Antičke Grčke, Irske, Rima, Južne i Severne Amerike, Pacifika, Japana, Kine, Indonezije, Indije itd... Kao verski ili kao dekorativni element politeističkog sveta koji je polako nestajao sa istorijske pozornice niko nije obradao pažnju na taj simbol. U trenutku kada je upotrebljen za potrebe identifikacije nacističke ideologije i posle svih strahota holokausta naša percepcija tog simbola se menja mada se – istini za volju - njegova forma uopšte se nije promenila.” *Dragoljub Todosijević - Raša, Svetlost i tama simbola*, Paviljon Srbije na 54. Međunarodnoj izložbi umetnosti - la Biennale di Venezia, 4. jun - 27. novembar 2011.

³³⁷ M. Stanković, “Ma kaži baviš se slikarstvom”, intervju sa Rašom Todosijevićem, www.dipassage.org.

³³⁸ “Za predmete koje koristim bitno je da žive na ivici aktuelnosti. To nisu antikvarni predmeti, a ni moderni, već neka jeftina roba koja će za kratko vreme preći s onu stranu aktuelnosti. Zašto stvari na ivici aktuelnosti? Tek kasnije kada sam pokušao da racionalizujem svoje postupke, shvatio sam sledeće: stvari imaju različite konotacije, a ja sam pokušao da smanjim broj konotacija ostavljajući sadržaj nedirnutim. S druge strane, sve geometrijske forme, simboli, govore o jednom apsolutu. A život je sasvim drugačiji, ne može da se sastoji od tih rigidnih formi. Kada pravim kukaste krstove od različitih korišćenih predmeta i ubacim pasulj, klop, piće, ljude - oni razjedaju sam simbol, život razjeda... To je i suština odnosa između ideala i života. Ideali su apsoluti paralelni geometrijskim formama. A život je difuzan, fluidan, nikada siguran, nikada do kraja determinisan, u polusenci, u senci, bez crno-belih situacija. Reč je o razjedanju samog simbola jer što bi veća smelost bila u korišćenju kukastog krsta, ograničavala bi se njegova traumatična konotacija koja se, zabranama o njegovom prikazivanju, održava.” Isto.

"ispražnjenost" u suprotnosti je sa "zasićenošću" svastike kao simbola. Jukstapozicioniranjem trajnog, fiksiranog, nepromenljivog sa propadljivim, ispražnjenim, promenljivim Todosijević dovodi u pitanje trajnost simbola kao oveštalu, okamenjenu formu mišljenja koja je kao takva suprotna mišljenju samom.

Nacizam kao dominantni kontekstualni okvir ovaj simbol čini traumatičnim, provokativnim, a sam rad politički angažovanim u odnosu na društveno-politički kontekst u kojem se realizuje. Rad je prvi put realizovan 1989. godine "u vreme početka dezintegracije bivše Jugoslavije i rasplamsavanja međuetničkih konfrontacija"³³⁹, propadanje socijalističkog uređenja i s njim povezanih vrednosti, kao i buđenja nacionalističkih pretenzija u različitim registrima, od svakodnevnog, medijskog do političkog, kulturnog. Ponavljanje kukastog krsta i upotreba krilatice "Bog voli Srbe" na nemačkom jeziku je svojevrsno parodiranje ili parodično povezivanje dva društveno-politička konteksta: Srbi kao žrtve nacizma i Srbi kao agresori; povlašćeni ili krivci; nacionalno osvešćeni ili izmanipulisani. Ipak, i pored naglašenih političkih konotacija, smeštanje svastike unutar galerijskog, "zaštićenog" prostora, "tampon zonu, zonu nedefinisanog, oslobođenog uobičajenog značenja i samim tim zonu bezbednog ili bezopasnog"³⁴⁰ relativizuje se angažovanost rada.

Nasuprot tome, rad se može posmatrati kao asamblaz u kojem se povezuju heterogena kontekstualna određenja: registar mitologije, istorije, nacizma, aktuelnog društveno-političkog konteksta i konteksta u kojem se izlaže. U svakom od ovih registara znak funkcioniše kao apsolutno prepoznatljiv, kao forma zasićena određenim, nepromenljivim značenjem koje se ne dovodi u pitanje. To proizlazi iz toga što je njegovo funkcionisanje definisano unutar jednog registra. Međutim, ulaskom u registar umetnosti ovaj znak ne isključuje, već naprotiv, uvlači i sve prethodne registre funkcionisanja. U tom smislu se ulaskom u umetnički registar jednoznačnost, nepromenljivost znaka dovodi u pitanje: u prvi plan dolazi upravo njegova promenljivost, primenjivost u različitim kontekstualnim okvirima koji se gube iz vida ukoliko se sam znak posmatra isključivo u jednom registru. To je naročito naglašeno postupkom ponavljanja: ono što se, posmatrano u širem istojskom okviru, od starog

³³⁹ D. Sretenović, "Umetnost kao društvena praksa", *Raša Todosijević. Was ist Kunst?*, Geopoetika, Beograd 2001, 19.

³⁴⁰ F. Čekić, "Who Wants Yesterday's Papers?", izjava S. Mijuškovića, <http://propeler.fmk.edu.rs>.

Egipta do nacističke nemačke, gubi iz vida je u radu postupkom ponavljanja dovedeno u prvi plan - a to je da u različitim sklopovima, asamblazima i kontekstualnim okvirima znak funkcionise uvek različito. Moglo bi se reći da ovakvim postupkom Todosijević preispituje registar umetnosti kao otvoren, promenljiv prostor za istraživanje, kretanje, u kojem se i značenje najokoštalijsih simbola menja. Na početku 20. veka, Dišan je prvi prepoznao to svojstvo registra umetnosti, a na kraju 20. veka, kada su sve formalne, medijske i tehnološke distinkcije između umetničkog i neumetničkog predmeta nestale, čini se da jedino to razlikuje umetnost od drugih registara društvenog delovanja.

Sastavni deo rada je i povezivanje sa lokalnim kontekstom, mestom izlaganja u kojem se simboličko značenje menja u kontekstualno: kukasti krst napravljen od starih kofera koji referiraju na naziv izložbe *Otkrivanje Evrope (Gott Liebt die Serben*, Kopenhagen, 1994), starih ormana koji istovremeno daju monumentalni izgled znaku, ali i upućuju na registar privatnog, kućnog iz kojeg su preuzeti (*Gott Liebt die Serben*, Menhengladbah, 1997); zatim, kukasti krst od bolničkih natkasni kao referenca na traumatični *epicentar* nacističke ideologije, na šta ukazuju udvojeni kukasti krstovi sa istim centrom, i njeno prevazilaženje, dugotrajan proces "izlečenja" nemačke nacije koji je usledio (*Gott Liebt die Serben*, Ifa Galerija, *Focus Belgrade*, Berlin, 1998); estetizovani kukasti krst načinjen od umetničkih fotografija (fotografije Marc Howcker) u prestonici umetnosti i mode (*Gott Liebt die Serben*, Pariz, 1995); kukasti krst u nacionalnoj boji, zelenoj, u Mađarskoj koja mu daje "domaći" karakter i približava ga patriotskim osećanjima posetilaca (*Gott Liebt die Serben*, Ludwig Museum, Budimpešta, 2000); i, kukasti krst od kafanskih stolova i tradicionalnog obroka koji postaje središte zbivanja oko kojeg se okupljaju posetioci, prijatelji, svi oni koji pripadaju "svetu umetnosti". Ovakvo "izvođenje" predstavlja transformisanje kukastog krsta od apstraktnog znaka u događaj, druženje, nešto blisko, opipljivo - život sam. Istovremeno, on postaje tačka ukrštanja različitih registara: umetničkog (umetnički performans), privatnog (prijatelji, kolege), institucionalnog (muzej) i lokalnog (kafanskog, svakodnevnog).³⁴¹

³⁴¹ U ovom slučaju može se govoriti i o graničnom slučaju: pozivanje na učestvovanju isključivo institucionalnog establišmenta bi predstavljalo svođenje na jedan registar, umetnički i samim tim vraćanje na istorijski, predumetnički način funkcionisanja znaka, koji karakteriše, pre svega, vezanost za jedan registar.

Međutim, preplitanje različitih registara, ima i jedno lokalno obeležje koje Todosijević, s cinično-komičnim odmakom, aktuelizuje. “Hvala Raši Todosijeviću. Zahvalna Srbija”.³⁴² Umetniku se zahvaljuju građani, narod ili cela nacija. Instanca koja predstavlja narod, građane i naciju je, naravno, politička vlast tako da je zapravo reč o zahvaljivanju naroda, ali i njegovih predstavnika, vlasti. Todosijević ovim parodira jedno tradicionalno, prosvetiteljsko shvatanje umetnika, odnosno recidive takvog shvatanja prisutnih u lokalnom umetničkom kontekstu po kojem su umetnici bliski vlasti jer rade u korist naroda (i vlasti) i samim tim očekuju poštovanje, zahvalnost i vlasti i naroda.

Isti rad izložen u nekoj od bivših jugoslovenskih republika može da ima sasvim drugačije konotacije. U trenutku ratnih sukoba na prostorima bivše Jugoslavije i pojačanih nacionalističkih retorika rad može da se čita kao detektovanje nacionalističkih i desničarskih simptoma u jednoj društvenoj zajednici - sredini ekonomski iscrpljenoj i politički zatvorenoj, uspostavljanje kritičke distance prema takvim tendencijama ili preispitivanje stepena interpelacije u prepoznavanju sopstvene zajednice kao totalitarne. U tom slučaju je posebno zanimljivo na koji način oficijelni predstavnici vlasti, umetničkih institucija, stručna javnost i publika prihvataju sto u obliku kukastog krsta kao mesto okupljanja, druženja, slavljenja, jela i pića. Da li postoji razlika između performansa u Vršcu u okviru velike godišnje izložbe koja se održava u vaninstitucionalnom prostoru i u Beogradu na velikoj retrospektivi u Muzeju savremene umetnosti? Da li prihvatanje “zabave za narod” (tipa hleb i pasulj) i to uz kukasti krst ima istu težinu u Vršcu u neoficijelnom prostoru i u Beogradu u prestižnoj instituciji tipa muzej? Svakako ne. Ali, i u jednom i u drugom slučaju izvođenje performansa je precizno ocrtavanje konteksta: za razliku od Vršca u kojem se performans dešava na samom otvaranju koje je istovremeno najposećeniji momenat i najaktuelniji, u

³⁴² “Ono što sam veoma rano uočio je da su jugoslovenski umetnici, i uopšte jugoslovenska kultura, izuzetno povezani s vlašću. Umetnik sebe vide kao saveznika ljudi na vlasti. Biti uz vlast, biti deo vlasti, potpora njena - kao da se zadržala romantična verzija umetnika koji radi u korist naroda. Jedinstvo vlasti i kulture, vlasti i umetnosti, bilo je od značaja za kraj XIX veka u vreme formiranja države kada je umetniku, intelektualcu bila sveta dužnost da bude sudeonik u izgradnji države. Ali, prošlo je od tada toliko vremena i to je iskorišćeno za manipulaciju. Takav stari kod ponašanja umetnika razvlači se do danas. Umetnik misli da bude negde blizu lonca, da namakne neku lovu, afirmiše neku političku ideju, a ne da afirmiše neku svoju ideju. Kao da je umetnicima falilo iskustvo Francuske buržoaske revolucije koje bi ih udaljilo od jedinstvenog korpusa, jedinstvenog vida saradnje sa vlašću. Umetnik ne može sebe da shvati kao samostalnog građanina koji samostalno misli, koji je jedna relacija između vlasti i kulture, koji je negde u sredini i ima jedno kritičko mišljenje.” M. Stanković, “Ma kaži baviš se slikarstvom”, *n. d.*

Beogradu je ovakva vrsta performansa tipa prizemne svetkovine ipak pomerena pre otvaranja uz strogo kontrolisane uslove. Moglo bi se reći da su kontrolisani uslovi izvođenja performansa ustupak instituciji koja je uvođenje kukastog krsta, zajedno sa elementima “prizemne zabave”, smatrala narušavanjem integriteta ili je nemogućnost prihvatanja ovakvog sadržaja ukazivanje na unutrašnje granice i ograničenu emancipaciju same institucije.

3.1.2. Rekontekstualizacija narativa

U projektu *Ilija Dimić* (1990) Dušana Otaševića od fiktivnih podataka konstruisan je narativ prepoznatljivog sadržaja: život izmišljenog avangardnog umetnika. “Ovaj projekat je predstavljen kao otkriće od izuzetnog značaja za nacionalnu istoriju umetnosti, a posebno za proučavanje istorijske avangarde. Naime, Ilija Dimić je predstavljen kao otkriće: zaboravljeni protagonist srpske avangarde, avijatičar i španski borac. Iza Dimića su ostali objekti, konstrukcije, pisma i avangardistički poklici poput onog napisanog na letku bacanom 1931. iz aviona u Beogradu i Zagrebu: LETenjem protiv LETargije!!!” Ova “faktografska fikcija”³⁴³ ili “rekonstruisana fikcija”³⁴⁴ sastoji se od biografije ovog umetnika i novootkrivenih radova. Biografiju je napisao Branko Vučićević tako što je narativu tipičnog avangardnog umetnika iz tog perioda dodao konkretne biografske podatke uz pomoć kojih ga je pozicionirao kao istorijsku ličnost. Izloženi radovi Dušana Otaševića - crteži, skulpture i objekti - pripisani su u ovom kontekstu izmišljenom umetniku. Zašto se ovakav tip fiktivne rekonstrukcije pojavljuje baš u ovom trenutku? Na koji način izmišljeni lik komunicira sa sredinom u kojoj je prezentovan? Kakva je funkcija rekontekstualizovanja jednog stereotipnog narativa - zaboravljeni avangardni umetnik - u ovom kontekstu?

Izložba sa projektom *Ilija Dimić* realizovana je 1990. godine u Beogradu. Ta godina obeležava početak raspadanja same države, porast međunacionalnih animoziteta koji će kulminirati ratovima što sve za posledicu ima ekonomsko slabljenje,

³⁴³ B. Dimitrijević, *Dušan Otašević*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2003.

³⁴⁴ Isto, 27.

pauperizaciju stanovništva, pad životnog standarda i destabilizovanje identiteta u različitim registrima - identiteta države, nacije, do pokretanje niza pitanja vezanih za lični identitet. Na koji način se ova politička i socijalna previranja mogu dovesti u vezu sa aktualizovanjem priče o istaknutom avangardnom umetniku?

U klimi snižavanja svih mogućih vrednosnih kategorija, pojava ili "otkrivanje" jednog do tada nepoznatog a značajnog, istaknutog srpskog umetnika može da se tumači kao pokušaj afirmisanja nekih vrednosti iz prošlosti kao sigurnih, proverenih kriterijuma koji bi mogli da utiču pozitivno u situaciji obeleženoj rasipanjem istih. To bi bilo jedno pozitivističko tumačenje rada. Međutim, moglo bi se reći i da je upravo isticanje lokalnih veličina, pa makar bile one i izmišljene, i naročito ako su izmišljene, odgovara jednom novom trendu provincijalizacije koji je posledica zatvaranja u odnosu na druge sredine: sklonost ka mistifikacijama sopstvene veličine jedno je od glavnih obeležja provincijalnosti jedne sredine. Moglo bi se reći da Otašević i Vučićević parodiraju određenu vrstu narativa, takođe fiktivnog, koji je u to vreme prisutan, a odnosi se na afirmaciju različitih proverenih "teza" o srpskom narodu kao nebeskom što je bila neka vrste kompenzacije za gubitke u "ovozemaljskom" životu što se opet dovodi u vezu sa kosovskim mitom i epskim, narodnim pesmama u kojima se govori da su se Srbi već tada odlučili za "nebesku" slavu što je istovremeno podrazumevalo stradanja i odsustvo "zemaljske" slave.

Ilija Dimić se takođe može tumačiti i u odnosu na širi kontekst koji nije nužno vezan za devedesete, već za nešto što predstavlja konstantu u srpskoj kulturi 20. veka što se opet posredno može dovesti u vezu sa onim što se dešava na kraju veka, a obeležje je male, kulturno nerazvijene sredine koja ne komunicira sa sopstvenim vrednostima iz prošlosti. U srpskoj umetnosti avangardna umetnost sa početka veka je istorizovana i ima svoje istaknuto mesto u istorijama tog perioda i u opšte srpskoj kulturi. Međutim, iako je reč o periodu obeleženom pojavom različitih novih umetničkih strategija čija inovativnost, otvorenost i snaga nije izbledela tokom vremena i do danas inspiriše pojedine umetnike iz različitih oblasti na njihovu primenu u sopstvenom radu, ipak je istorizacija nužno ovu priču vezala za daleku prošlost. Ispostavlja se da istorizacija, ukoliko nije vezana za jednu konstantnu kritičku recepciju i kritičko preispitivanje, nužno stvar čini mrtvom, zaboravljenom, dalekom i nije od značaja za razvijanje kulture u sadašnjem vremenu u smislu osveščivanja značaja

kontinuiteta, a ne zatvaranja u okvire dosegnutih vrednosti koje pripadaju davnoj prošlosti.

Jedino konstantno kritičko preispitivanje i nova, drugačija čitanja čine stvar živom, aktuelnom i zanimljivom. Istovremeno, uspostavljanje kontinuiteta i dijaloga sa prošlošću preduslov je za formiranje zrele, ozbiljne, razvijene kulture. U srpskoj kulturi je prepoznat značaj avangardnih umetnika, ali je to iskustvo sklonjeno, daleko, bez značaja za sadašnjost. U tom smislu Otaševićev rad koncipiran kao nešto novo, nepoznato iz te epohe zapravo ima za cilj podsticanje i uspostavljanje dijaloga sa tim nasleđem iz prošlosti, destabilizovanje zatvorenosti tog narativa, podsticanje na nova čitanja, aktuelizovanje nečeg prošlog. Time Otašević postavlja niz novih pitanja koji se tiču lokalne sredine, njenog odnosa spram istorijskog nasleđa, prema sopstvenom identitetu i to u trenutku kada političke turbulencije ruše do tada uspostavljene granice same zemlje, simbole, jednom rečju, identitet same države.

Tronoška erminija (Pouka o slikarskoj veštini) (1987) Dušana Otaševića kao i prethodni rad predstavlja “pseudo-istorizaciju referentnog polja”³⁴⁵. Reč je naime, opet, o “otkriću od neprocenjive vrednosti” koje se na sličan način može povezati sa kontekstom početka devedesetih godina 20. veka. Ovaj rad specifičan je i po tome što, ne slučajno, referira na srednjovekovnu umetnost koja se u našoj kulturi percipira kao jedino autentično, srpsko, što se u velikoj meri preklapa sa, u tom trenutku, aktuelnim intenzifikacijama nacionalističkih težnji. S druge strane, ovaj spis obiluje opštim “istinama”, simplifikovanim “znanjima” koja se ni po čemu ne razlikuju od sličnih tekstova iz tog vremena. Istovremeno, može se interpretirati kao kritika nekritičkog čitanja prošlosti, ukazivanje na način na koji se može manipulirati nekim istorijskim, u ovom slučaju pseudoistorijskim, činjenicama i na to koliko je istorijsko znanje zapravo vrsta narativa sastavljenog od postojećih, proverljivih, ali i fiktivnih, neproverljivih, preuzetih ili konstruisanih podataka. Oba rada, pored toga što referiraju na lokalnu sredinu, mogu se posmatrati i u širem referentnom polju kao konstitutivni deo svakog narativa: konstrukcija koja usled dugotrajne upotrebe i prisustva u nekakvom medijskom prostoru opštih ili stručnih znanja poprima osobenosti prirodnog, datog stanja stvari, osim ako nije uključena u proces konstantnog kritičkog preispitivanja.

³⁴⁵ Isto, 26.

Goran Đorđević u projektu "International Exhibition of Modern Art. Armory Shaw" (Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, oktobar 1986; Galerija ŠKUC, Ljubljana, novembar/decembar 1986) za polazište uzima narativ o modernoj umetnosti pomoću kojeg dovodi u vezu dva konteksta. Prvi kontekstualni okvir je velika izložba moderne umetnosti 1913. godine u Njujorku, u tom trenutku umetnički provincijalnoj sredini koja se po prvi put susreće sa delima moderne i avangardne umetnosti što je za američku publiku, nespremnu i neupoznatu sa evropskom umetnošću, novo i šokantno iskustvo. Drugi kontekstualni okvir je Beograd 1986. godine - opet jedna provincijalna sredina u odnosu na onu njujoršku, ali upoznata sa već opšte prihvaćenom pričom o modernoj umetnosti u trenutku kada čitav projekat zvan moderna umetnost ulazi u fazu sopstvenog prevazilaženja.

U prvom planu je, pre svega, sam narativ o modernoj umetnosti, a ne toliko konkretna umetnička dela.³⁴⁶ Izložene slike su elementi tog narativa, a ne samo kopije poznatih dela moderne umetnosti. To se vidi u tome što kopiranje nije verno u smislu da ispunjava osnovnu funkciju kopije da je verna originalu. Nasuprot tome, u pitanju su prilično "aljkave" kopije koje se ni na koji način ne mogu poistovetiti sa originalima, ali su sličnost i prepoznatljivost bitne za rekontekstualizaciju narativa. Ako je njihova razlika u odnosu na originale očita, pitanje je onda da li one uopšte i imaju funkciju kopija ili je reč o ponavljanju.³⁴⁷ Ponavljanje ima funkciju uspostavljanja narativnog okvira u kojem su, u prvom planu, ne slike, već interpretativna aparatura koja ih okružuje i instalira narativ moderne umetnosti: brojni tekstovi, knjige, studije, izložbe, istraživanja koja su ovaj narativ učinila prepoznatljivim. Izložene slike, u tom smislu, referiraju ne na originale, već na njihove brojne reprodukcije - prepoznatljive medijske matrice ovog narativa. Takođe, u pitanju je i ponavljanje izložbe, a ne samo pojedinih umetničkih dela: izmeštanje izložbe *Armory Show* u drugačiji kontekstualni okvir. To potvrđuju antidatovanja koja se ne podudaraju sa slikama na koje referiraju.

³⁴⁶ "... sve što znamo o modernoj umetnosti u stvari je jedna priča, i to što znamo... znamo o njoj (toj priči) a ne o onome o čemu ona priča." S. Mijušković, "O (priči o) modernoj umetnosti", *Nema opasnosti*, Prodajna galerija "Beograd", Beograd 2011, 34.

³⁴⁷ "Štaviše, autor je, sasvim dosledno, odustao od izazova elaboriranja bilo kakvih pikturalnih kvaliteta: on nije hteo da pravi ni "kvalitetne" kopije ni "kvalitetne" originale, upotrebljavajući praksu slikanja toliko "neobavezno", "neodgovorno" i "nedisciplinivano" da zaista nije neobično ako njegove tvorevine nekoga povređuju, ili čak izazivaju gađenje ili prezir." S. Mijušković, "Govor u neodređenom licu", *n. d.*, 26.

Antidatovanje je diskretni, ali upečatljiv, pokazatelj promenjenog kontekstualnog okvira: ponavljanje izložbe u Beogradu ocrta provincijalni karakter sredine na sličan način kao izložba 1913.

Goran Đorđević rekontekstualizuje jedan narativ u trenutku kada se njegov dominantni položaj dovodi u pitanje i stupaju na scenu neki drugi, postmoderni. Ključni principi ovog narativa "autorstva, autentičnosti, kreativnosti, individualnosti, originalnosti, inventivnosti, istoričnosti"³⁴⁸ su na izdisaju, a rekontekstualizacija ukazuje na instaliranje sasvim drugačijih principa funkcionisanja umetničkog rada: prvo, ponavljanja - u ovom slučaju postojećeg narativa i umetničkih dela koja predstavljaju koordinantni sistem unutar kojeg se konstituše narativ; zatim, deestetizacije, procesa u suprotnosti sa modernističkim načelima po kojima su umetnička dela jedinstveni, estetski predmeti (originali) ili kopije ukoliko nemaju ta svojstva - nasuprot tome umetnička dela su u ovom slučaju tačke na, delezovski rečeno, karti koja predstavlja modernu umetnost; istovremeno, izvršena je aproprijacija i postojećeg narativa i koncepta izložbe i umetničkih što u prvi plan stavlja upravo kontekst.

3.1.3. Rekontekstualizacija umetničkog rada

Šeri Levin u u svom radu koristi kao predložak rad drugog umetnika: u serijama fotografija *Untitled. After Walker Evans* (1981) i *Untitled. After Edward Weston* (1980) ona je fotografisala fotografije poznatih američkih umetnika. Aproprijacija umetničkog rada u ovom slučaju izvedena je postupkom refotografisanja, bez ikakvih kasnijih intervencija tako da nema razlika između originalnih fotografija i njenih.³⁴⁹ Ono što je takođe bitno je da postojeći umetnički rad u ovom slučaju nije original (fotografija jednog od dvojice umetnika), već reprodukcija iz knjige. Ovim postupkom Levin reprodukciji vraća status originala tako što je izlaže u oficijelnom izlagačkom prostoru (u kojem se izlažu umetnička dela, a ne njihove reprodukcije). Aproprijacija postojećeg umetničkog rada predstavlja završnu fazu procesa koji je započeo pojavom tehničke

³⁴⁸ S. Mijušković, "O (priči o) modernoj umetnosti", *n. d.*

³⁴⁹ Osim možda u stepenu osvetljenosti i nijansama sivog tona. (*prim. aut.*)

reprodukcije kada se po prvi put dovode u pitanje razlike između originala i kopije. Nestajanje razlika između originala i kopije na kraju 20. veka postaje apsolutno vidljivo u polju umetnosti upravo u postupcima apropijacije umetničkih radova. Nestajanje razlika između originala i kopije, ne znači da one ne postoje i da je samim tim upotreba ovih termina neutemeljena nakon pojave tehničke reprodukcije, već da je promenjen način njihovog funkcionisanja.

Razlike između originala i kopije tradicionalno se vezuju za područje likovnog: razlike u stilu, načinu upotrebe boje, crtežu. Na osnovu likovnih i formalnih elemenata, materijalnih podataka i autora govori se o autentičnosti, jedinstvenosti i originalnosti umetničkog dela. U radovima Levin ove razlike su nestale u svim pomenutim segmentima. Ona zapravo ukazuje na to da su u savremenim umetničkim praksama formalne razlike u mnogo manjoj meri bitne - neki put čak nevidljive kao što je slučaj u ovom radu - u odnosu na kontekst jer se autentičnost, jedinstvenost i originalnost vezuju, pre svega, za kontekst. U tom ključu njen rad se može posmatrati kao originalan jer je sam koncept - fotografisanje poznatih fotografija - u tom trenutku originalan. Istovremeno, razlika između njenih i npr. Evansovih fotografija nije u registru vidljivog, već u kontekstu. "Intervencija se ne može videti, ona je u funkciji konteksta."³⁵⁰ Konsekvenca toga je da je destabilizovana neprikosnovena pozicija umetnika jer nakon njenog rada susret sa bilo kojom od fotografija koje je ona koristila kao predložak može biti praćen nedoumicom ko je autor rada. Pretpostavka je da će na izložbi istorijskog ili dokumentarnog karaktera biti izložen W. Evansa, a ne rad Š. Levin, dok će se, recimo, na izložbi koja problematizuje konceptualna iskustva fotografije, pojaviti rad Šeri Levin što ukazuje u kojoj meri kontekst definiše razliku između ova dva rada.

U radu *Fontana (after Marcel Duchamp)* (1991) ista umetnica rekontekstualizuje jedan od najpoznatijih radova 20. veka, Dišanovu *Fontanu* (1917).³⁵¹ Na početku 20. veka, Dišanov gest rekontekstualizacije - izmeštanje iz svakodnevnog u registar umetnosti - nije prihvaćen kao umetnički: rad je odbijen na Salonu nezavisnih i time su ocrtane unutrašnje granice institucionalnog sistema, čak i najradikalnijeg - Salon

³⁵⁰ D. Company, *Art and Photography, n. d.*, 34.

³⁵¹ Anketa u kojoj su kritičari izabrali ovaj rad za najuticajniiji rad u umetnosti 20. veka.

nezavisnih okupljao je avangardne umetnike koji se u tom trenutku najviše udaljavaju od institucionalnog shvatanja umetnosti. Kada Levin izloži svoju *Fontanu* ona ocrta drugačiji kontekstualni okvir: ono što je bilo novo, radikalno, avangardno, subverzivno, na kraju 20. veka, asimilovano je od strane institucionalnog sistema, i ne samo to, već je prerađeno (mehanizmima i interpretativnom mašinom) na način da je sam sistem proširen. To se, pre svega, vidi u načinu na koji Levin realizuje svoj rad. Za razliku od Dišana koji jednim radikalnim, neumetničkim gestom problematizuje način funkcionisanja sistema - preuzimanjem industrijskog, neumetničkog predmeta - Levin koristi tradicionalne tehnike i plemenite materijale, zlato i bronzu. Konsekvence njene rekontekstualizacije su sledeće: ono što je na početku veka redimejd, "ni umetničko delo ni svakodnevni predmet", nešto što prevazilazi sve postojeće definicije umetnosti i što izmiče interpretativnoj mašini, na kraju veka ima umetnički status identičan delima iz prošlosti.

Pored postupka i materijala, Levinovu od Dišanove *Fontane* razlikuje još nešto - potpis. Dišanova je potpisana, a *Fontana* Šeri Levin nije. Postavlja se pitanje zašto nema potpisa na Levinovoj *Fontani*? Nije slučajno da je Dišan potpisao navodnog autora na pisoaru na način kao da je to slika eksplicitno ukazujući na tradicionalni okvir njegovog funkcionisanja. Time je problematizovanje autora stavio u prvi plan: da li je to proizvođač koji ga je napravio, Mutt koji je potpisan ili Dišan koji ga je izabrao. S druge strane, odsustvo potpisa upućuje na izmenjenu funkciju autora o kojoj je bilo reči. Dok je na početku veka funkcija autora nepromenljiva, privilegovana kategorija unutar sistema umetnosti, na kraju veka ona je ta tradicionalna određenja izgubila. Na promenjenu funkciju autora na kraju veka ukazuje i to što ovaj rad, pored toga što direktno referira na Dišana, što se ne može dovesti u pitanje zbog naziva rada, zapravo, nosi tragove različitih kontekstualnih određenja i sa njima povezanih autorskih pristupa.

Tako, pored Dišana, rad referira i na tradicionalnu skulpturu, kao što je pomenuto, pre svega, zbog materijala od kojih je napravljen koji nose nedvosmislene asocijacije na umetnički delo kao privilegovani, estetski predmet. O *Fontani* Š. Levin se može govoriti kao estetskom predmetu, analizirajući njena likovna svojstva, npr. glatke, zaobljene površine na kojima se reflektuje okolni prostor, zanimljiv oblik, vrhunsku obradu materijala i sl. - što je u kritici i primećeno. Povezivanje *Fontane* sa estetskim predmetom naročito je pojačano time što ovaj predmet u materijalu i načinu obrade nosi

jasne reference na rad još jednog umetnika, a to je Brankusi: ispolirane, reflektujuće, glatke, industrijski obrađene površine direktna su asocijacija na, naročito Brankusijeve, ali i druge, tipično modernističke apstraktne skulpture. Iz toga se može zaključiti da *Fontana* Š. Levin referira na različita kontekstualna određenja: avangardni, tradicionalni, ali i modernistički diskurs.

Fontana Š. Levin referira i na sve one umetničke radove i intervencije u kojima se pisoar pojavljuje kao prepoznatljiv motiv, referenca na Dišana, a koji su vezani za savremenu umetničku produkciju.³⁵² U svakom od ovih radova rekontekstualizacijom svakodnevnog ili prepoznatljivog motiva iz umetnosti 20. veka promenjen je značenjski i kontekstualni okvir pisoara kao i *autor-funkcija*. Ovi radovi nisu kopije Dišaneve *Fontane* na isti način kao što ni *Fontana* Š. Levin nije kopija jer je ona uzela industrijski proizveden predmet, i, koristeći njega kao model, napravila novi pisoar; na isti način kao što ni sve kasnije izlagane Dišaneve varijante *Fontane* ili nova serija *Fontana* koju je Levin prezentovala sa nazivom *Buddha* (1996), nisu kopije, već rad sa fragmentima prepoznatljivog, referencama i kontekstualnim povezivanjima. Nastojanje Šeri Levin da izlije pisoar identičan modelu koji je koristio Dišan nema funkciju kopiranja, već uvezivanja činjenica jednog istorijskog konteksta sa drugim. Ili, sledeći logiku delezovsko-gatarijevskog rizomskog povezivanja u pitanju je ocrtavanje karte, a ne kopija. S tim bi se mogla povezati i činjenica da originalne *Fontane*, one koju je Dišan prvi put izložio 1917, nema, a da ni ona nije “original”, već industrijski proizvod, tako da, ako nema originala, onda nema ni kopija što Dišan problematizuje brojnim replikama koje su se povremeno pojavljivale na određenim izlozbama i isto tako nestajale.³⁵³

“A painting’s meaning lies not in its origin, but in its destination.”³⁵⁴

Postupak ponavljanja identične vizuelne celine ukazao je na pomeranje funkcionisanja umetničkog rada iz registra vizuelnog u konceptualni i proizvođenje

³⁵² Npr. David Hammons, *Public Toilets* (1990), Robert Gober, *Three Urinals* (1988), Elen Sturtevant...

³⁵³ “Most of the original objects Duchamp selected as readymades were lost and not replaced until decades later, so a retroactive process of recontextualization and remaking was by necessity part of Duchamp’s production and also subject to numerous delays.” M. Buskirk, *n. d.*, 68.

³⁵⁴ Š. Levin, “Statement”, (ed.) D. Evans, *Appropriation*, *n. d.*, 81.

značenje, ne unutar samog rada, već unutar mreže u kojoj se rad dovodi u odnos sa drugim radom, postojećim interpretacijama tog rada, drugim umetnikom, pozicijom koju on zauzima u istorijskom i umetničkom smislu, određenim diskursom, medijskim reprezentacijama, dominantnim narativima. U određenom kontekstualnom okviru mreža produkuje značenje, a kontekstualni okvir određuje umetnik uračunavajući sve komponentne (umetničke i neumetničke) koje imaju efekat na sam rad.

Jeff Wall rekontekstualizuje poznate slike iz istorije umetnosti tako što određeni motiv ili skup motiva pozicionira u novi kontekst. Njegove fotografije u tom smislu nisu kopije slika koje uzima kao predložak, već referenca na određeni kontekstualni okvir. U tom ključu, moguća referenca za rad *Mimic* (lightbox, 198 x 229 cm, 1982) je slika *Paris Street Rainy Day* Gustave Caillebotte iz 1877. godine. Ona je bitna kao jedan od referencijalnih okvira sa kojim Wall radi dajući mu sasvim nova formalna, značenjska i kontekstualna određenja. Poređenjem Wallove fotografije i slike iz 19. veka može se uočiti niz kompozicionih sličnosti, ali i dijametralno suprotnih razlika: suncem obasjan dan - kišni dan; u pozadini put, dalekovodi, nebo, na slici pozadinom dominira klasicistička građevina; par koji šeta, muškarac i žena u prvom planu slike i polufigura još jednog muškarca s leđa, skrajnuta uz desnu ivicu slike koji na Wallovoj fotografiji zauzima skoro centralnu poziciju. Da ova referenca nije poznata, pomislili bi smo da je u pitanju dokumentarna fotografija, tačnije *street* fotografija koje su bile najdominantniji vid fotografije tokom sedamdesetih godina što je Wall svakako imao u vidu. On je zapravo želeo da postigne efekat slučajnog beleženja scene na ulici, ono što nastaje jednim škljocem, a takav efekat dobio je režiranjem, ili, kako je sam isticao, sinematografskim pristupom.

Ono što u potpunosti nedostaje slici, a prisutno je na fotografiji, je izvestan stepen tenzičnosti između figura. Tom utisku doprinosi izražen iskorak sve tri figure koje imaju tendenciju izlaska iz prostora slike i doslovnog ulaska u prostor posmatrača što je dodatno pojačano njihovim dimenzijama koje su skoro prirodne veličine tako da je izgubljena distanciranost u posmatranju svojstvena fotografiji koje su najčešće malih

dimenzija.³⁵⁵ Međutim, ono što direktno ukazuje na neku vrstu netrpeljivosti u ovom odnosu je jedva vidljivo na fotografiji. U pitanju je nešto što Wall naziva mikro-gestom. To je poluautomatski gest, stečen, nešto što pripada određenom socijalnom okruženju. Naime, muška figura koja telefonira, što je takođe jedva vidljivo, ima podignut srednji prst na obrvi i pogled uprt u drugog prolaznika koji je, što je u ovom slučaju bitno, Kinez. Taj gest, za posmatrača skoro nevidljiv, ima vrlo precizno značenje: u pitanju je uvredljivo žargonsko nazivanje Kineza kosooki koji otkriva rasistički i klaustrofobični stav. Wall je u objašnjenju ovog rada rekao da je u pitanju situacija koju on skoro svakodnevno doživljava u svom rodnom gradu Vankuveru u kojem je prisutna rasistička tendencija koja je “uobičajena, svakodnevna, a samim tim i skoro neprimetna”, baš kao i ovaj mikro-gest na njegovoj fotografiji. Upravo ovde se može videti na koji način se povezivanjem različitih medija (slikarskog i fotografskog), iskustava (impresionističkog i postmodernog) i različitih konteksta (rana moderna i sedamdesete godine prošlog veka kada je *street* fotografija u jakom smislu aktuelizovana kao žanr) oertava novi kontekstualni okvir, nešto što pripada savremenom društvu, a nije njegovo puko dokumentovanje.

Rad *2D globus* Vladimira Perića čine makaze različitih veličina raspoređene na površini zida tako da formiraju kružnu formu. Precizan raspored makaza, rađen na osnovu šematskog prikaza lopte izdelfjene horizontalnim i vertikalnim linijama, uslovljen je veličinom makaza i kreće se od najmanjih na obodu lopte do najvećih u njenom centru. Dvodimenzionalna površina na kojoj su makaze poređane stvara utisak voluminoznosti. Predstavljena kružna forma dobija treću dimenziju tako da se površinski ornament – tapet – transformiše u predmet – globus. Ukoliko se menja tačka posmatranja, povećava udaljenost sa koje se rad posmatra, povećava se i utisak optičke trodimenzionalnosti.

U renesansi je pronađena tehnika za predstavljanje trodimenzionalnog prostora na dvodimenzionalnoj površini. Tehnička preciznost u izvođenju zasniva se na određenom rasporedu likovnih elemenata: linija, boja, svetlosti, senke. Slična preciznost postoji i u

³⁵⁵ Opet je u pitanju efekat preuzet iz istorije umetnosti koji je recimo često koristio Karavađo u svojim slikama tako što je određene predmete postavljao sasvim u prvom planu npr. korpa sa voćem na ivici stola da bi postigao efekat ulaska u prostor posmatrača i time svoju predstavu učinio efektnijom, bliskom posmatraču.

radu *2D globus* jer mu prethodi šematski crtež, ali je pristup sasvim drugačiji. Dok perspektivno koncipirana površina podrazumeva jednu, određenu tačku posmatranja, rad *2D globus* uračunava upravo suprotno – pokretljivost, promenu tačke posmatranja – koja tako postaje konstitutivni deo rada. To, istovremeno, ukazuje na drugačiju reprezentaciju stvarnosti u odnosu na klasičan renesansni pogled. Dinamična slika stvarnosti ne pretpostavlja idealne, fiksne pozicije, već fluidnost, kretanje u različitim registrima kojima se otkrivaju različiti nivoi realnog: od globalnog, preko društvenog uređenja, različitih socijalnih položaja do individualnog, ličnog, intimnog. U takvoj višedimenzionalnoj realnosti subjekt se konstantno menja u odnosu na različite pozicije i uloge u kojima se nalazi.

Perićev rad *2D globus* izložen je na 46. Oktobarskom salonu, reprezentativnoj manifestaciji iz oblasti vizuelnih umetnosti sa tradicijom dužom od četrdeset godina. Istovremeno, isti rad je ponovljen sa malim modifikacijama u galeriji u blizini Beograda, u Centru za kulturu Sopot. U *remaku* se ponavlja identična struktura, ali izostaje preciznost u rasporedu elemenata. Uvodi se momenat slučajnosti, odstupanje od geometrijski ispravnog šematskog predstavljanja. Tako se dobija "labava" struktura koja ukazuje na nespretnu izvedbu prvobitnog rada - što je i bila namera autora.

Autor se poigrava stereotipnim vrednovanjima koja funkcionišu u dualnom kodu: dobro-loše, crno-belo. Jedna strana uvek nosi negativne konotacije, manjak u odnosu na drugu. Centar vs. periferija. Ovim radom, tačnije, njegovim *remakom*, autor uspostavlja jedan ironičan odmak u odnosu na ovakvo shvatanje u kojem ono što nije u prestonici (umetničkoj, ekonomskoj, političkoj...) nužno je manje vredno što Perić eksplicitno pokazuje "lošom", aljkavom izvedbom rada u Sopotu. Istovremeno, na ciničan način, ukazuje na važnost konteksta u čitanju nekog rada, odnosno, u kojoj meri je kontekst u kojem se rad prezentuje sastavni deo rada.

Mreža koja povezuje različite tačke je nešto to bi se moglo primeniti i u radu Zorana Naskovskog *L'origine du Monde* (1997). Ovu mrežu formira: Kurbeova slika istog naziva koja je uzeta kao predložak za rad Naskovskog; kontekst u kojem nastaje ova slika - Pariz, 1866; istorija same slike u smislu njenog (ne)pojavlivanja u javnom prostoru ili diskursu moderne umetnosti; zatim, tzv. pornografski diskurs koji pominje Mijušković u svom tekstu kao bitan momenat u medijskom predstavljanju i

funkcionisanju nagog ženskog tela i, naravno, kontekst u kojem nastaje rad Naskovskog.

Kurbeova slika nastaje u trenutku kada se, po prvi put dovode u pitanje konvencije u predstavljanju nagog ženskog tela. Predstava ženskog tela, kao jedan od možda najčešćih, a svakako, najstarijih motiva, koji se javlja još u praistoriji, oduvek je bio mesto ukrštanja najrazličitijih simboličkih sadržaja - kulturnih, religioznih, moralizatorskih, mitoloških... U 19. veku dominantni akademski diskurs je predstavu ženskog tela sveo na ulepšanu, idealizovanu, simplifikovanu i moralizatorsku personifikaciju koja je odgovarala vladajućem ukusu akademskog kruga. Predstava nagog ženskog tela tada je čista konvencija koja se decenijama reciklirala s minimalnim modifikacijama.

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

Kurbeova slika se može posmatrati u kontekstu ovih promena koje se u tom trenutku odigravaju u Parizu: 1863. izložen je *Doručak na travi*; 1865. izložena je *Olimpija*, a 1866. Kurbe radi *Poreklo sveta*. Moglo bi se reći da je Kurbeova slika nastavak procesa odbacivanja konvencija kojima je akademizam bio opterećen i da je Kurbe u tome preuzeo Maneovu strategiju. Međutim, Kurbeova slika funkcioniše i u jednom dodatnom registru koji je Mane prevideo ili jednostavno nije bio u fokusu njegovog interesovanja, a to je predstava ženskog tela kao takvog, ne kao personifikacije ili simptoma određenog socijalnog miljea, već samog tela kao označitelja ženskog pola ili principa. Mane je odbacivši sve konvencije u predstavljanju ženskog tela - estetske, stilske, simboličke - otvorio prostor za istraživanje koji će umetnicima sledećih generacija naročito biti zanimljiv. Međutim, predstave žena u njegovim slikama i pored pomenutih inovacija u načinu predstavljanju i u sadržajnom

smislu i dalje su opterećene različitim narativima: nužno je njihovo dovođenje u vezu sa mitološkim predstavama ili određenim socijalnim okruženjem: u prvom planu je savremena žena kao suprotnost idealizovanim, alegorijskim i personifikovanim predstavama boginja, vrlina i sl. Prisustvo različitih narativa - simboličkog, mitološkog, realističkog - otvorilo je prostor za brojne interpretacije ovih slika i to svakako ima veze s tim što su to postale veoma poznate slike, ikonične predstave moderne umetnosti. Za razliku od njih, Kurbeova slika je sklonjena, nevidljiva, neinterpretirana, iz istorije umetnosti skoro potpuno odsutna, do trenutku dok nije postala deo stalne postavke Muzeja D'Orsay u Parizu 1995. godine.³⁵⁶

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

Ono što je kod Kurbea odbacivanje svih postojećih konvencija u načinu predstavljanja, apsolutna otkrivenost, u radu Zorana Naskovskog dobija drugačiji značenjski nivo. Naskovski u nekoliko nivoa modifikuje Kurbeovu sliku: u načinu funkcionisanja (statična slika - pokretna slika), medijski (slika - video instalacija) i sadržajno (reprezentacija nagog ženskog tela - uvođenje radnje samozadovoljavanja). Modifikacije se mogu detektovati i u nekim drugim segmentima. Na primer, Kurbeova slika je mišljena za funkcionisanje u privatnom prostoru i veći deo njene istorije vezan

³⁵⁶ Zanimljivo je da slika i dalje funkcionše u režimu "sklanjanja" iz javnog prostora što se desilo kada je jedan korisnik fejsbuka Matthew Weinstein, inače umetnik, postavio na svojoj strani, a administratori cenzurisali zbog neprikladnog sadržaja tako što su ne samo sklonili reprodukciju već i zatvorili nalog pomenutog umetnika. R. Denson, "Courbet's Origin Of The World Still Too Scandalous For Media-Savvy Facebook!" http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/courbets-1866-the-origin-_b_1087604.html (postovano 11. 11. 2011.)

je za funkcionisanje u ovom registru.³⁵⁷ Video instalacija Naskovskog namenjena je za izlaganje u galerijskom prostoru. Ono što je kod Kurbea u prvom planu, neskrivenost, kod Naskovskog je sveprisutnost: instalacija je deo javnog prostora, realnog prostora u kojem se posmatrač kreće, u koji je uvučen ne samo pogledom, već svojim pukim prisustvom. Posmatrač je deo medijskog prostora u kojem se prepliću slika, zvuk, pokret i koji je zapravo izjednačen sa realnim prostorom. Ono što je krajem 19. veka bilo oslobađanje pogleda od konvencija posmatranja, na kraju 20. veka je medijska slika. Neskrivenost je izlaskom iz privatnog prostora transformisana u ogoljenost odnosno pornografiju. Ono što je bilo rezervisano za pogled privilegovanog posmatrača (naručioca, vlasnika), na kraju 20. veka jedna je od mnogobrojnih medijskih matrica prihvaćena i stabilno pozicionirana kao i Mocartov klavirski koncert, zvučni deo instalacije.

Kurbeova slika je kao predložak korišćena i u radu Tanje Ostojić sa istim nazivom: *After Courbet: L'origine du Monde* (2005). Rad je deo *public art* projekta koji je realizovan u Beču povodom pristupanja Austrije Evropskoj uniji. Razlika u odnosu na predložak i rad Zorana Naskovskog je, između ostalog, to što se ne vidi ženski polni organ jer je umetnica fotografisana u donjem vešu na kojem je zastava Evropske unije. Rad je izložen kao bilbord na ulicama Beča i izazvao je negativne reakcije u štampi zbog promovisanja pornografije novcem austrijskih poreznika.³⁵⁸

Može se postaviti pitanje da li je ovaj rad pornografski? Zašto je proglašen pornografskim? Iako eksplicitnog pornografskog sadržaja nema, čini se da je upravo referiranje na Kurbeovu sliku jedan od svakako ne sasvim nebitnih momenata koji ide u prilog ovakvom sadržajnom određenju. Međutim, pored toga, ono što je izazvalo ovakve reakcije je čini se vezano, pre svega, za povezivanje, čak izjednačavanje pornografskog i političkog. Onog trenutka kada je Kurbeova slika izašla u javni prostor ona je dobila pornografske konotacije: neskrivenost je prebačena u ogoljenost. Kada se “ogoljenost” dovede u istu ravan sa politikom, politika dobija pornografske konotacije

³⁵⁷ “... jednog ‘egzotičnog kolekcionara erotike’, rasipnog i sa ćutljivim prohtevima, kako je opisan Halilbeg, turski ambasador u St. Petersburgu i verovatni naručilac slike, jednog barona iz Budimpešte, Ferenc Hartvanija, i najzad jednog čuvenog francuskog psihoanalitičara, ‘koga nije potrebno posebno predstavljati’, Žaka Lakana, koji je do tog povlašćenog statusa izgleda došao preko svoje tadašnje žene Silvi, bivše žene Žorža Bataja.” S. Mijušković, “Dobar dan gospodine Naskovski”, *Nema opasnosti, n. d.*, 55.

³⁵⁸ House of World Cultures, “Provocation is a speciality of mine”, <http://www.culturebase.net/>.

što je u kontekstu veličanja određenog političkog događaja (priključenja Austrije EU) ono što daje dodatni “značenjski okvir” samom događaju. Ako je pri tom u pitanju rad umetnice, i to umetnice koja dolazi sa prostora van EU, preciznije, Balkana, politizovanje intimnog ženskog dela tela je politički stejtment. On se može interpretirati na više načina: imajući u vidu jedan od njenih prethodnih radova koji je uključivao brak sa nemačkim državljaninom radi dobijanja pasoša EU, moglo bi se reći da rad problematizuje pitanje ulaska u EU na individualnom nivou, odnosno emigracije; ili, kao problematizovanje pitanja nelegalnog ulaska žena iz istočne Evrope u EU, odnosno trgovine ženama i prostituciju.

Rad Zorana Naskovskog vezan je za javni, ali izdvojeni, privilegovani prostor (galeriju) i u tom kontekstu ima “auru” umetničkog dela, i pored reprezentovanja eksplicitnog seksualnog sadržaja što radu daje estetizovani karakter koji se može prepoznati i u drugim segmentima³⁵⁹: u načinu na koji je predstavljeno žensko telo (bez stidnih dlačica), u pokretima koji sugerišu, ali ne predstavljaju sam čin masturbaciju i, najzad, Mocartov klavirski koncert svakako daje jedan poseban, ako ne i “uzvišeni” prizvuk čitavoj predstavi. Rad problematizuje kontekst ukazivanjem na brisanje razlika između privatnog, intimnog prostora i javnog, svima dostupnog, na prisustvo “ogoljenosti” u različitim registrima - političkom, socijalnom, medijskom - od međuljudskih odnosa do političkih odluka. Međutim, rad ostavlja prostor i za uživanje u onom tradicionalnom, estetskom smislu “...zdrave pohvale lepoti, čistoti i uzvišenosti Erosa”³⁶⁰ što je, čini se i bio cilj autora.³⁶¹ Nasuprot estetizaciji, u radu Tanje Ostojić je u prvom planu politizacija umetnosti što je pojačano i samom formom izlaganja, bilbordima, čime se njen rad direktno pozicionira u javni prostor, konkretni društveno-politički okvir i preispituje granice određenog političkog, socijalnog, ideološkog konstrukta.

³⁵⁹ S. Mijušković ističe nešto slično: “‘dizajn’ polnog organa”, “Gibanje i uvijanje tela za vreme ‘putovanja’ ruke možda je glavni realistički (i uzbuđujući) element u predstavi konstruisanoj u terminima visoke artistske artificijelnosti.” S. Mijušković, “Dobar dan gospodine Naskovski”, *n. d.*, 59.

³⁶⁰ Isto, 60.

³⁶¹ S. Mijušković posebno ističe ovu komponentu rada dovodeći je u vezu sa interesovanjima autora: “Naskovski je ozbiljan poznavalac tzv. pornografskog diskursa, pri čemu je on do tog poznavanja došao iskustvenim kanalima, primivši u sebe ogromne količine pornografskih slika, istovremeno intelektualno i emocionalno. Upravo iz te pozicije on je mogao da obavi laganu, meku transgresiju iz na prvi pogled čisto pornografskog u erotsko, te naposletku u estetsko, u tzv. ‘fine art’, što je omiljeni umetnikov termin koji u njegovoj ličnoj žargonskoj upotrebi ima posebno, ne baš lako prevodivo značenje.” Isto, 59.

Kada Benjamin kaže da je sa pojavom tehničke reproduktivnosti zakazalo “merilo autentičnosti” u umetničkoj proizvodnji i da je time preinačena celokupna socijalna funkcija umetnosti jer je “utemejenje na obredu” zamenjeno “utemeljenjem u politici”, to se može dovesti u vezu sa pojavom fluidnog konteksta. Ono što je za kulturni predmet definisalo njegovo značenje i način funkcionisanja, a to je definisan kontekst, organska povezanost između dela i konteksta, izlaskom iz tog konteksta postaje deo mreže odnosa i kretanja, promenljivih i bez fiksnog značenja, a to je politika. Fotografija i film kao mediji tehničke reprodukcije omogućili su omasovljeno gledanje i istovremeno postojanje u različitim kontekstima. Na kraju veka taj proces se usložnjava, mediji prelaze u metamedije, rad sa postojećim medijskim zapisima kao što su recikliranje, rekombinovanje, rekonstruisanje, restrukturiranje, ponavljanje, postprodukcija... Ono što je zajedničko za ove postupke je rad sa kontekstom, izmeštanje postojećeg u različite mreže odnosa, kretanje i rekontekstualizovanje.

Ovo stalno kretanje, menjanje odnosa i kontekstualnih okruženja može se posmatrati kao efekat *fluidnog života*. O fluidnoj modernosti kao sadašnjoj etapi modernog društva već je bilo reči. Fluidni život “je onaj život koji se uglavnom vodi u fluidnom društvu. ‘Fluidna modernost’ je društvo u kome se uslovi pod kojima njegovi pripadnici deluju menjaju brže nego što je potrebno da se načini delovanja konsoliduju u navike i rutine.”³⁶² Fluidni kontekst je takođe povezan sa fluidnim životom. Ono što im je zajedničko je da “ne mogu dugo zadržati isti oblik, niti pravac”³⁶³. Kao što fluidni život, usled sve većeg ubrzanja, nameće potrebu stalnog prilagođavanja izmenjenom kontekstu, na sličan način je umetnički rad kao trenutni, promenljivi skup relacija, asamblaž otvoren za rekontekstualizacije. U procesu rekontekstualizacije bira se postojeći element, bilo da je u pitanju predmet, simbol, znak, narativ ili već postojeći umetnički rad. On postaje “objekat potrošnje” jer se bira, preuzima i aranžira, jednom rečju, konzumira na sličan način kao što se konzumiraju proizvodi za masovnu upotrebu. Sličnost između procesa produkcije rada i konzumacije nije slučajna.

³⁶² Z. Bauman, *Fluidni život*, Mediterran Publishing, Novi Sad 2009, 9.

³⁶³ Isto, 9.

Potrošački život je jedno od glavnih obeležja fluidnog života.³⁶⁴ Ako se umetnički rad konzumira na sličan način kao “objekat potrošnje”, predmet masovne proizvodnje iz toga sledi da nema razlike između umetničkog rada i predmeta masovne proizvodnje.

Međutim, ključna razlika između ova dva “objekta” je “vek korisnog života”, period u kojem su podesni za potrošnju. Pošto je jedina svrha “objekata potrošnje” potrošivost, kada istekne taj period, oni su nepodesni za potrošnju, beskorisni i odbacuju se - postaju smeće. Umetnički rad, s druge strane, iako je ograničenog trajanja (kada uključuje vremensku dimenziju: aktivnost, performativ, pokretnu sliku i sl.) i potrošiv (jer se konzumira kao i proizvod masovne potrošnje), nema “vek korisnog života” jer se stalno može uvezivati u nove kontekste. Kada grafički studio Novi kolektivizam preuzme nacistički plakat (rad Richarda Kleina, nemačkog umetnika iz doba Trećeg rajha), modifikuje ga (nacistička zastava zamenjena je jugoslovenskom, a nemački orao belom golubicom mira) i pošalje na konkurs za vizuelno rešenje plakata za Dan mladosti 1987. godine, i komisija, sastavljena od uglednih likovnih stručnjaka i političara, izabere baš taj plakat, to pokazuje da se isti rad uvek može iznova pojaviti u izmenjenom kontekstu i na novi, drugačiji način ocrtati postojeći kontekst. Ako se prepoznatljivi vizuelni elementi bliski nacističkom duhu/ukusu, pre svega, klasicistički tip predstavljanja idealizovanog ljudskog tela, onda je prihvatanje plakata simptom približavanja dva različita konteksta, nacističkog i socijalističkog. Referiranje na klasični stil antičke Grčke i idealne forme ljudskog tela u 20. veku se uglavnom povezuje sa oficijelnom umetnošću totalitarnih režima s ciljem da se pokaže uređenost, blagostanje i demokratičnost - sve što samoj državi nedostaje. Umetnost je, u tom kontekstu, simptom zatvorenog društva, potisnutog, nešto poput slike u ogledalu, inverzija u predstavljanju.³⁶⁵ U ovom slučaju, prethodni kontekst, značenjski okvir i način funkcionisanja su samim tim veoma bitni i za novo kontekstualno određenje. Prethodni kontekst je “korisni element”, nasuprot beskorisnosti potrošačkog predmeta. Rekontekstualizacija kao uvezivanje u novi kontekst često ima za cilj upravo to da

³⁶⁴ “Fluidni život je potrošački život. On svetu i svim njegovim živim i neživim fragmentima dodeljuje ulogu objekta potrošnje: to jest, predmeta koji gube svoju upotrebljivost (i tako svoj sjaj, privlačnost, moć zavođenja i vrednost) tokom perioda njihovog korišćenja. Tim obrascem objekata potrošnje oblikuje se ocena i sud o svim tim živim i neživim fragmentima sveta.” Isto, 18.

³⁶⁵ P. Weibel, “Art and Democracy. People Making Art Making People”, http://friklassse.dk/files/pw_essay.pdf

odbačenom, beskorisnom predmetu pruži novu funkciju, npr. funkciju umetničkog predmeta što je jedna od bitnih pretpostavki upotrebe *junk* materijala i predmeta.

Pojava tehničke reproduktivnosti promenila je funkcionisanje umetnosti: kulturni predmeti su dobili upotrebnu funkciju, postali su roba koja se mogla izlagati u različitim kontekstima. Na kraju 20. veka, upotrebna vrednost je postala ultimativna: samo ono što je roba i ima upotrebnu vrednost može opstati u potrošačkom društvu ili postaje smeće. Istovremeno, smeće je jedan od najprisutnijih i najobilnijih proizvoda fluidnog modernog života³⁶⁶ jer je, usled velikog, nezaustavljivog ubrzanja, vek korisnog života objekta potrošnje smanjen na minimum, trenutak. U registru umetnosti, za razliku od nekih drugih registara, moguća su ponovna uvezivanja u nove kontekstualne okvire postojećih predmeta, znakova, simbola i sl. Rekombinovanje, recikliranje, ponavljanje... - svi ovi postupci karakteristični za rekontekstualizaciju kao umetničku praksu imaju za cilj reaktualizovanje objekta potrošnje, produžavanje njegove upotrebljivosti, odbacivanje ograničenosti trajanja "korisnog života".

Ako se uzmu u obzir ova preklapanja između umetničkog i vanumetničkih registara, zatim, značaj masovnog, serijskog proizvodnja i dominacija aproprijativnih strategija u svim poljima kao i prisustvo konzumerizma u gotovo svim registrima društvenog delovanja, pa i u umetnosti, nameću se sledeća pitanja. Da li je onda rekontekstualizacija suprotstavljanje dominantnom obliku fluidnog života - ograničenosti trajanja korisnog? Ili je praksa rekontekstualizacije estetizacija fluidnog života, zavođenje posmatrača od suočavanja sa sopstvenom "upotrebnom" vrednošću i maskiranje najobilnijeg proizvoda današnjice - smeća? Odgovor je, sasvim izvesno, diskutabilan.

³⁶⁶ "... među privrednim granama potrošačkog društva proizvodnja smeća je najmasivnija i najimunija na krizu" Z. Bauman, *Fluidni život*, n. d., 19.

3.2. Participativne prakse

3.2.0. Participacija vs interaktivnost

Aktivacija, uključivanje i angažovanje posmatrača prisutna je u mnogim umetničkim praksama. Međutim, kada je uključivanje posmatrača, publike ili većeg broja ljudi konstitutivni element konceptije, produkcije i prezentacije umetničkog rada onda se može govoriti o participaciji kao zasebnoj umetničkoj praksi. Kler Bišop smatra da se čitava umetnost 20. veka može posmatrati iz ugla participativnih praksi: kao što je Grinberg centralno mesto dao slici u umetnosti 20. veka, a teoretičari okupljeni oko časopisa *Oktobar* (Rosalind Kraus, Benjamin Buhloh, Iv Alan Boa)³⁶⁷ to mesto dodeljuju redimejdu i praksama proizašlim iz redimejda, na sličan način se može uspostaviti i treća linija i umetnost 20. veka posmatrati kao istorija participativnih praksi.³⁶⁸ Ove prakse javile su se u okviru avangardnih istraživanja, aktualizovane su sredinom veka sa neoavangardnim pravcima, a njihovo prisustvo nezaobilazno je u savremenoj umetnosti. Kako se može objasniti pojačano interesovanje za participativne prakse na kraju 20. i početku 21. veka? Zašto su ove prakse kontekstualne? Koje su specifičnosti participativnih praksi u srpskoj umetnosti na početku 21. veka?

U savremenoj kritici prisutne su pod različitim imenima: socijalno angažovana umetnost, umetnost zajednica (*community-based art, experimental communities*), dijaloška umetnost, intervencija, participacija, kolaboracija, kontekstualna umetnost i, od skora, socijalne prakse. Njihov zajednički imenitelj je socijalna angažovanost u određenom kontekstu. Bišopova se opredeljuje za naziv participativne umetnosti ističući kao glavno distinktivno obeležje, ne socijalnu angažovanost, već participaciju više ljudi. Socijalno angažovana može da bude i slika (ulje na platnu), film, intervencija u prostoru i druge prakse koje ne uključuju nužno više ljudi, dok je u participativnim praksama participacija glavno sredstvo, "medij" ili "materijal" za izvođenje rada. Participacija spada u tzv. poststudijske prakse jer je produkcija izjednačena sa prezentacijom i odvija se u javnom, izlagačkom ili neizlagačkom prostoru. U participativnim praksama cilj umetničkog delovanja je stvaranje određene "situacije", a

³⁶⁷ Tu se, pre svega, misli na *Art Since 1900*, Thames&Hudson, London 2004.

³⁶⁸ C. Bishop, *Artificial Hells*, Verso, London 2012.

ne fizičkog objekta. Umetnik/ca je i sam participator koji oblikuje određenu situaciju čije je trajanje ograničeno, ali ne nužno definisano preciznim početkom i krajem: rad može biti akcija koja ima definisano trajanje, npr. nekoliko sati ili projekat koji se odvija u dužem periodu i uključuje niz različitih akcija. Publika je sastavljena ne od posmatrača, već od učesnika koji participiraju u datoj situaciji.

U tekstu "Viewers as Producers"³⁶⁹ K. Bišop govori o dva tipa participacije. Prvi je aktiviranje posmatrača, izmeštanje iz njegovog pasiviziranog, distanciranog položaja uvođenjem interakcije sa umetničkim radom. Pasiviziranosti posmatrača i neprikosnovenoj poziciji umetnika doprinosi i dalje, veoma živ, prilagodljiv i influentan romantičarski mit o umetniku-geniju koji stvara u neponovljivom stvaralačkom činu koji se, na različite načine, održao do danas. Drugi tip participacije u prvi plan stavlja socijalnu dimenziju i aproprijaciju različitih socijalnih formi iz neumetničkog u registar umetnosti. Oba tipa za polazište imaju kritiku tradicionalne uloge posmatrača, tendenciju aktiviranja posmatrača, izmeštanje iz njegove pasivizirane, distancirane pozicije u odnosu na sam rad i destabilizovanje isključivosti odnosa aktivno-pasivno čije su negativne konotacije uvek na strani posmatrača.

U novijim analizama Bišopova odvaja interaktivnost od participativnih praksi zato što je u participaciji u prvom planu socijalna dimenzija, a ne odnos između umetnika i posmatrača ili umetničkog dela i posmatrača ili između dela i okruženja u najširem smislu - što je glavno obeležje interaktivnosti. Odvajanje interaktivnosti od participativnih praksi uslovljeno je pojavom digitalnih tehnologija. S digitalnim medijima interaktivnost je dobila svoje tehnološko utemeljenje. Kompjuteri su po definiciji interaktivni tako da to nije više "dodatna" aktivnost jer je posmatrač sada istovremeno i korisnik.³⁷⁰

Jedno od glavnih određenja instalacije kao hibridne forme proizašle iz iskustva novih umetničkih praksi je upravo interaktivnost, aktivan odnos između posmatrača i rada. Bishop u svojoj knjizi *Installation Art. A Critical History* (2005), ne samo da na

³⁶⁹ C. Bishop (ed), *Participation*, The MIT Press, 2006.

³⁷⁰ "New media is interactive. In contrast to old media where the order of presentation is fixed, the user can now interact with a media object. In the process of interaction the user can choose which elements to display or which paths to follow, thus generating a unique work. In this way the user becomes the coauthor of the work." L. Manovich, "Art after Web 2.0", *The Art of Participation, 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, Thames&Hudson, 2008, 55.

osnovu te nove uloge posmatrača daje definiciju instalacije³⁷¹, već celokupnu kritičku analizu i tipologiju instalacija izvodi iz četiri modaliteta "iskustva" posmatrača. Međutim, interaktivnost kao jedno od glavnih obeležja instalacije vrlo brzo postaje predmet kritike. Sve ono što ukazuje na aktivnost posmatrača - kretanje, promena tačaka posmatranja, ulazak u sam rad - može se istovremeno posmatrati i kao pseudoaktivnost jer umetnik unapred uračunava sve mogućnosti aktiviranja posmatrača. Ponavljanje i recikliranje određenih matrica aktivnosti (kretanja kroz rad, ulaženja u rad) ne zahteva neku specifičnu uključenost posmatrača pa se postavlja pitanje da li je to uopšte aktivnost ili prošireni model njegove pasiviziranosti. Pasivnost je zapravo dobila nove forme opstajanja te bi se utoliko moglo i dalje govoriti o, možda ne potpunoj neaktivnosti posmatrača, ali svakako o ograničenosti njegovog delovanja. Istovremeno, ako su to unapred osmišljene radnje od strane umetnika koji kontoliše "aktivnost" posmatrača to komunikaciju sa umetničkim radom čini jednosmernom. S druge strane, i najjednostavnije rešen *homepage* bilo kog sajta nudi interaktivni sadržaj u smislu da "jednim klikom" omogućava kretanje kroz skoro neograničeni prostor ispunjen najrazličitijim sadržajima.

Participativne prakse se, retroaktivno gledano, mogu posmatrati kao uvođenje u interaktivnost koja je jedno od glavnih obeležja digitalnih tehnologija.³⁷² Teza da su participativne prakse pripremile, osvestile mogućnost angažovanja posmatrača i interaktivnu komunikaciju koja je svoje tehnološko razrešenje dobila s pojavom novih tehnologija i interaktivne umetnosti može se dovesti u vezu sa Delezovom modelima funkcionisanja društvenih mašina koje pripremaju prostor za tehnološki pomak: određeni model funkcionisanja društvene mašine nužno dobija svoj tehnološki ekvivalent. To se odnosi, pre svega, na Internet, VR (virtuelnu realnost) koji su, pored registra umetnosti, postali predmet istraživanja u nauci, tehnologiji, komunikacionim

³⁷¹ "Installation art is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as 'theatrical', 'immersive' or 'experiential'. C. Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Routledge, 2005, 6.

³⁷² D. Soke, "From Participation to Interaction. Toward the Origins of Interactive Art", (ed.) L. H. Leeson, *Clicking In: Hot links to digital culture*, Bay Press, Seattle 1996.

sistemima.³⁷³ Interaktivnost je samim tim, postala predmet istraživanja u svim oblastima baziranim na novim tehnologijama.

Participacija kao socijalna angažovanost je ostala predmet interesovanja, pre svega, umetnosti i sa pojavom Interneta je čak dobila tehnološku potporu kao prostor neograničenih mogućnosti za socijalna angažovanja i povezivanja. Participacija obuhvata interakciju (u smislu da je svaki odnos interakcija), ali je naglasak na kolaboraciji, zajedničkom, a ne individualnom iskustvu kao što je najčešće slučaj sa interaktivnim radovima. Iako se o participativnim praksama u jakom smislu može govoriti tek u umetnosti devedesetih godina kada su dobile i svoja teorijska određenja, naglašavanje kolektivnog rada je ideja koja se javlja u okviru avangardi - futurizma, ruske avangarde i dadaizma - a koja će biti zapostavljena sa institucionalizacijom modernizma u korist umetnika kao jakog subjekta.

Futuristi su, među prvima, doveli u pitanje tradicionalnu ulogu publike i proširili način njenog funkcionisanja uvođenjem elemenata političke kampanje: obraćanjem masovnoj publici, oglašavanjem u novinama, manifestima, akcijama u javnom prostoru, ulici.³⁷⁴ Na futurističkim večerima (*serata*), koje se organizuju od 1910. godine, umetnici direktno komuniciraju sa publikom. Umberto Bočoni, Karlo Kara i Luidi Rusolo i Marinetti izlaze na pozornicu, čitaju poeziju, muziciraju, izvode pozorišne komade, izlažu slike. Njima su prethodile bučne najave, akcije na ulici čija je funkcija bila privlačenje pažnje, a sledile im podjednako "burne" reakcije u štampi nakon izvođenja. Novine koje futuristi uvode u odnose sa publikom - direktna obraćanja, izlazak iz oficijelnih izlagačkih prostora na ulicu, u pozorište i provokacija publike - imaju za cilj da pokrenu, angažuju i uključe publiku i uspostave aktivan odnos prema umetničkom radu.³⁷⁵

Ruska avangarda je veoma specifična u odnosu na istovremene avangardne pojave u Evropi. Pojavom novog sociopolitičkog i ideološkog ambijenta nakon Oktobarske

³⁷³ Istovremeno, postoje i pokušaji da se virtuelna umetnost dovede u vezu sa određenim istorijskim pojavama (panorame, diorame...) kako bi joj se dalo istorijsko utemeljenje u zapadno-evropskoj umetnosti i izbeglo svodenje na čisto tehnološki izum. O. Grau, *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd 2008.

³⁷⁴ Prvi futuristički manifest objavljen je na naslovnoj strani francuskog časopisa *Le Figaro* 20. februara 1909.

³⁷⁵ Neki od načina aktiviranja ili provokacije publike: stavljanje lepka na stolice što je izazivalo opšti smeh na račun on ko je "naseo" na ovakav trik, prodavanje karte sa istim brojem sedišta većem broju ljudi što je vodilo raspravama, čak tučama, posipanje publike prašinom od koje je kašljala i kijala... C. Bishop, *Artificial Hells, n. d.*, 42.

revolucije, dolazi do preispitivanja i odustajanja od modernističkih teorijskih stavova aktuelnih u ranoj modernističkoj fazi do 1917. godine, utemeljenih na idejama autonomije umetnosti, samodovoljnosti umetnosti i usredsređenosti na formalni jezik izražavanja. Formalni jezik i teorijski stavovi se transformišu u pravcu povezivanja umetnosti, kulture uopšte i društvenih promena: umetnosti se daje funkcija u oblikovanju novog društva. “Nova proleterska kultura” po mišljenju A. Bogdanova, osnivača i teoretičara Proletkulta, kulturne organizacije osnovane u postoktobarskom periodu, treba da funkcioniše kao industrija.³⁷⁶ To je dovelo do odbacivanja individualizma u korist kolektivizma, učestvovanja u kolektivnim akcijama i unapređenja kolektivnog života. Najekstremniji vid ovakvog shvatanja je umetnost kao utilitarna delatnost što je teorijsko polazište za konstruktiviste i, u još većoj meri, produktiviste. U likovnim umetnostima to je uslovalo okretanje primenjenoj umetnosti. U pozorištu na značaju dobija nova forma masovnog spektakla u kojem publika participira u izvođenju čime se opet promovira ideja kolektivizma, izjednačavanja publike i glumaca, odnosno brisanje granice između amatera i profesionalaca.

Dadaističke prakse slične su futurističkim. Najpre u Cirihi (Kabare Volter, 1916-17), a zatim u Parizu organizuju se dadaističke manifestacije koje takođe imaju za cilj aktiviranje publike i to provociranjem, skandalizovanjem i šokiranjem. Kao i futuristima i njima je jako bitno izmeštanje iz institucionalnog u javni prostor, neposredan kontakt sa publikom. Medijska manipulacija je takođe jedan od novih načina komuniciranja sa publikom koji dadaisti praktikuju. Time se naročito bavio Tristan Cara koji bi, recimo, najavio dolazak Čarlija Čaplina na manifestaciju koju su organizovali, to bi prenele novine i na taj način bi sam događaj dobio medijsku pažnju i istovremeno privukao veliki broj ljudi. Organizovanje ovakvih medijskih i javnih događanja naročito je karakteristično za parisku fazu. Jedan od načina javnog istupanja je i organizovanje “turističkih tura” na kojima se ne bi obilazili istorijski spomenici, već mesta ni po čemu značajna u turističkom, istorijskom i urbanističkom smislu. Ovakvi postupci imali su za cilj obesmišljavanje i subverziju postojećih socijalnih matrica.

Kler Bišop participativnu umetnost istorijski kontekstualizuje u odnosu na društveno-političke promene koje su obeležile 20. vek. Ona izdvaja tri godine ili tri

³⁷⁶ Isto, 51.

perioda intenzivnih socijalnih previranja koji su naročito pogodovali razvoju participativnih praksi: pojava istorijskih avangardi i sa njima povezanih ideja o približavanju, brisanju granica između umetnosti i života kulminira idejom kolektivismu nakon 1917; zatim, pojava neoavangardnih praksi i niz socijalnih pokreta u različitim registrima društvenog delovanja koji kulminiraju 1968. i 1989. godinu kao uvod u socijalne prakse devedesetih koje su polazište za participativnu umetnost. Sva tri perioda karakteristična su po socijalnim promenama i preispitivanjima uloge umetnosti, njenog socijalnog (političkog) potencijala u kontekstu širih društvenih promena.

Tokom šezdesetih godina, i ranije, dolazi do aktuelizovanja avangardne ideje kolektivismu kroz kolektivne prakse, uspostavljanja alternativnih socijalnih modela kroz hipi pokret, pokret za borbu za građanska prava, protiv rata u Vijetnamu, studentskih protesta, feminističkog pokreta, osnivanje komuna, oslobađanje tela, upliv istočnjačkih učenja kao pokazatelja da su osnovne ideje građanskog društva dovedene u pitanje. Ideja promena društva kroz umetničku praksu karakteristična je za *Socijalnu skulpturu* Jozefa Bojsa. Uspostavljanje direktne komunikacije sa publikom imalo je za cilj promenu ustaljenih, zastarelih matrica funkcionisanja društvenih zajednica. U sklopu ovog projekta bilo je osnivanje Biroa za direktnu demokratiju, stodnevne žive instalacije na Dokumentima 1972. godine realizovane kao otvorene kancelarije u kojoj je Bojs, sve vreme trajanja ove manifestacije, razgovorao sa posetiocima o svom konceptu direktne demokratije kao mogućoj alternativi postojećem društvenom uređenju. Njegovo polazište je da je umetnost oblast kreativnog i samim tim polje iz kojeg mogu krenuti promene sa širim društvenim i političkim konsekvencama. Svako ko živi u određenom sistemu participira u njegovom uređenju i samim tim može da bude inicijator određene promene.

Tokom sedamdesetih godina, u srpskoj (tada jugoslovenskoj) umetnosti u sklopu tzv. novih umetničkih praksi³⁷⁷ ideja kolektivnog rada konkretnu formu dobija osnivanjem grupa, udruživanjem umetnika u zajedničkom radu. Istovremeno, nove umetničke prakse se kritički postavljaju prema modernizmu kao autonomnom i apolitičkom kontekstu stvaranja umetničkog dela. Umetničko delo kao dovršeni, privilegovani objekat zamenjuju prakse, kako u umetničkom, tako i u vanumetničkom registru. Redefinisana je i uloga posmatrača koji postaje učesnik u društveno i kulturno motivisanim umetničkim praksama. Ove grupe deluju kao alternativa u odnosu na dominantnu liniju umerenog modernizma koja je otvoreni ideološki model umetnosti (socijalistički realizam) zamenila prikrivenim ideološkim modelom (socijalistički estetizam).³⁷⁸ Umereni modernizam je odgovarao kulturnoj politici tadašnje Jugoslavije koja je, nakon istupanja iz Kominterne 1948. i udaljavanja od SSSR težila približavanju Zapadnoj Evropi, tačnije, političkoj neutralnosti sa imidžom moderne države. Razlika u odnosu na zapadno-evropsku umetnost je nepostojanje tržišta i kapitala za otkupljivanje umetničkih dela tako da je umetnička produkcija bila zavisna od države. Otvorene cenzure nije bilo, naročito u likovnim umetnostima³⁷⁹, ali su ingerencije cenzorske komisije dobili upravni odbori, saveti galerija, muzeja domova kulture preko kojih je država kontrolisala funkcionisanje umetničke scene. Izostajanja finansiranja i podrške sa kojima su se umetnici koji su se bavili novim umetničkim praksama susretali takođe su bili oblik kontrolisanja od strane države.

U kontekstu novih umetničkih praksi javljaju se sledeće grupe: neformalna grupa šest umetnika, Grupa 143, Grupa A3, Bosch+Bosch, Kod, Verbumprogram, Grupa Meč... Grupa šest umetnika (Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović,

³⁷⁷ "... termin *nova* govori da je reč o inovativnoj neoavangardnoj pojavi bitno drugačijoj u odnosu na sve prethodne struje u domaćoj sredini (umereni modernizam, enformel, nova figuracija, neokonstruktivizam i dr.); termin *umetnička* želi da otkloni svaku sumnju u to da je ovde sasvim legitimno reč o umetnosti (nipošto o izvanumetnosti, neumetnosti ili anti-umetnosti, kako se često u suprotstavljanju toj pojavi tada govorilo); najzad, termin *praksa* izričito naglašava da je reč o procesima, operacijama, činjenjima, vršenjima, obavljanjima, odvijanjima umetničkih radnji i umetnikovih ponašanja, a ne o finalnim i završenim estetskim objektima (slikama, skulpturama) kao neprikosnovenim tehnikama i rodovima u dotadašnjim vladajućim umetničkim disciplinama. U domaćem kontekstu termin *praksa* podsećao je na filozofski pojam *praxis*, što je moglo da uputi na značenje aktivizma, delotvornosti, socijalne kritičnosti i političke angažovanosti u skladu sa radikalizmom i militantnošću umetničkih pojava na koje se sam termin odnosio." J. Denegri, "Nova umetnička praksa", *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1996, 24.

³⁷⁸ L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beopolis, Beograd 2001.

³⁷⁹ Što nije slučaj sa filmom i književnošću. (*prim. aut.*)

Gergelj Urkom, Era Milivojević i Neša Paripović) u formalnom smislu nije bila grupa jer je ove umetnike približio zajednički rad u okviru Studentskog kulturnog centra kao središta alternativne kulture u Beogradu, a ne nekakav zajednički program. Ono što ih je takođe zbližilo je suprotstavljanje oficijelnoj umetnosti umereno modernističkog tipa. U svom radu oni dovode u pitanje tradicionalna određenja umetničkog dela kao privilegovanog, estetskog predmeta uvođenjem performativa, intervencija u galerijskom i vangalerijskom prostoru, redimejd predmeta, procesa, gestualne i provokativne problematizacije autonomije umetničkog dela i tradicionalnog shvatanja umetnika i uvođenjem konceptualnog shvatanja umetničkog dela.

Grupa A3 (Dobrivoje Petrović, Jugoslav Vlahović, Rista Banić, Mladen Jevđović, Nenad Petrović i Slavko Timotijević) delovala je “u međuprostorima elitne i popularne kulture, zasnivajući praksu ironičnog postdadaističkog intervencionizma ili parodijskog aktivizma u urbanoj kulturi”³⁸⁰. Intervencije u vangalerijskom prostoru i ulične akcije imale su za cilj dovođenje u pitanje razlika između elitne i masovne kulture, uključivanje publike u realizaciju akcija i preispitivanje ustaljenih kodova percepcije umetnosti.

Rad Grupe 143 (Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Mirko Dilberović, Vladimir Nikolić, Dejan Dizdar, Nada Seferović, Bojana Burić, Stipe Dumić, Momčilo Rajin, Ivan Marošević, Slobodan Šajin) usmeren je na teorijsko-praktična istraživanja koja su za cilj imala samoobrazovanje u individualnom i zajedničkom radu.³⁸¹ Uspostavljanje alternativnog modela permanentnog samoobrazovanja kroz individualne i zajedničke akcije pozicionirano je nasuprot zvaničnim institucijama obrazovanja u kojima su preovladavali zastareli modeli mišljenja (u) umetnosti. Istovremeno, na tragu konceptualnih istraživanja rad u umetnosti izjednačen je sa mišljenjem - nasuprot tradicionalnom i modernističkom modelu koji u prvi plan stavljaju proizvodnju estetskih predmeta.

³⁸⁰ M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2007, 311.

³⁸¹ “Delovanje Grupe pored zajedničkih prezentacija umetničkih radova karakterišu stalne diskusije, održavanje seminara-radionica. Zajedničko čitanje i diskutovanje o savremenim teorijskim i filozofskim tekstovima bila je osnovna platforma njihovog rada. Njihove diskusije su se često održavale u SKC-u, ali i u privatnim stanovima, kao i u prirodi. Više od klasičnog umetničkog kolektiva ili avangardističkog pokreta, grupa je imala karakter otvorene zajednice usmerene na alternativno obrazovanje i permanentno istraživanje.” D. Unterkofler, *Grupa 143*, Službeni glasnik, Beograd 2013, 76.

3.2.1. Teorijska određenja participacija: Burio, Bišop i Grojs

Pored uključivanja više ljudi u produkciju rada, jedno od bitnih određenja participativnih praksi je socijalno delovanje: preuzimanje različitih socijalnih praksi iz neumetničkog registra kao što su druženje, susreti, politički angažman, socijalni angažman, akcije, razgovori, tribine i sl. Ovakve prakse, iako pripadaju registru vizuelnih umetnosti, najčešće nemaju vizuelni karakter mada su forme i dalje predmet njihovog interesovanja, ali ne kao likovne, već socijalne forme oblikovanja određene zajednice. I pored toga što ove prakse, najčešće, ne rade sa umetničkim sredstvima u smislu medija, materijala, izraza, ponašanja, postupka, njihova glavna osobenost i ono što ih razlikuje od sličnih neumetničkih praksi je upravo to što pripadaju registru umetnosti, to što su pozicionirane unutar ili u odnosu na postojeće institucije umetnosti i što ih praktikuju umetnici kao i kustosi, kritičari.

Ovde će biti reči o tri različita teorijska okvira za interpretaciju participativne umetnosti sledećih autora: Nikolasa Burioa, Kler Bišop i Borisa Grojsa. Njihova polazišta su različita - Burio (Gatari, *Chaosmose*), Bišop (Benjamin, "Umetnik kao proizvođač"; Debor, *Društvo spektakla* i Brehtovo pozorište) i Grojs (Vagner, "The Art-work of the Future"). Ono što im je zajedničko je problematizovanje socijalne dimenzije participacije, veze između participativnih praksi šezdesetih i devedesetih kao i isticanje značaja participativnih praksi u savremenoj umetnosti. Takođe, zajedničko im je isticanje avangardnog iskustva za uvođenje participativnih praksi u umetnost, pre svega, futurizma, dadaizma i ruske avangardne umetnosti.

Studija *Relaciona estetika* N. Burio o umetnosti devedesetih problematizuje radove s naglašenom socijalnom tematikom: kolaboraciju između umetnika i publike koja postaje predmet umetničkog istraživanja. Za Burioa je umetnički prostor neka vrsta "međuprostora"³⁸² neopterećenog kodovima, matricama, klišeiziranim obrascima, izvan sveprisutnog medijskog okruženja. Upravo taj prostor otvara mogućnost za uspostavljanje nekih drugih načina komunikacije. Umetnički rad je interakcija, ali ne interakcija između posmatrača i rada, već međuljudska interakcija u određenom

³⁸² N. Burio, "Relaciona estetika", *n. d.*, 9.

kontekstu. Umetnički predmet je u drugom planu ili ga uopšte nema. Predmet, ukoliko ga ima, materijalizacija je interakcije, a ne estetski predmet po sebi.³⁸³ Umetnički rad je taj međuprostor: mikrosituacija u mikroprostoru. Umetničko delovanje je neka vrsta modelovanja, ne određenih predmeta, već odnosa koji su “polazište i odredište, ukratko, osnovni *izvor informacija* za njihovu aktivnost”. To nije, kao što Burio ističe, utopistički projekat transformacije socijalnih odnosa i brisanja postojećih oblika komunikacije s ciljem stvaranja “boljeg društva”, već uvođenje minimalnih promena, pomaka u datom trenutku i određenom kontekstu u kojem “nove životne mogućosti” postaju moguće. Za razliku od bioskopa, pozorišta ili gledanja televizije, izložba nudi taj prostor za intersubjektivno povezivanje, međuljudsku interakciju. Rad Marine Abramović *Umetnik je prisutan* se može posmatrati u tom ključu: susret između umetnika i posetioca. Taj susret se razlikuje od performansa u kojem je publika samo prisutna. Ovde je u pitanju direktna međuljudska interakcija u kojoj umetnica uspostavlja specifičnu vrstu odnosa sa svakim posetiocem pojedinačno, ali i vrstu zajedništva sa svima prisutnima koji su deo tog susreta.

Kler Bišop ukazuje na tri funkcije participacije ističući kontinuitet između participativnih praksi iz šezdesetih i devedesetih godina 20. veka: aktivacija, autorstvo i zajednica. Aktivacija se odnosi na aktiviranje posmatrača, proizvođenja situacija u kojima će posmatrač, na fizičkom i simboličkom planu, imati specifično iskustvo učestvovanja. Cilj aktivacije je da omogući posmatraču da na novi, drugačiji način sagleda realnost - socijalnu, političku - i svoje mesto u njoj. Aktivirani posmatrač je “novo-emancipovani subjekt participacije”³⁸⁴. Istovremeno, Bišop pominje i estetsku dimenzije participacije koja je povezana upravo sa novim, specifičnim iskustvom koje posmatrač ima u takvoj situaciji. Druga funkcija participacije tiče se autorstva, odbacivanja ustaljene hijerarhijske matrice između umetnika kao kreatora, proizvođača, autora koji kontroliše i posmatrača kao pukog primaoca umetničkog sadržaja. Uvođenje

³⁸³ “U žiži umetnikovog interesovanja sve češće se nalaze odnosi, koje on, posredstvom svoga rada, uspostavlja sa publikom, ili pak otkrivanje modela društvenosti. Ova osobena produkcija determiniše ne samo oblast ideologije i prakse, već i nove forme: pored relacije prirode (svojstvene umetničkom delu), referentne tačke iz oblasti međuljudskih odnosa danas postaju legitimne umetničke “forme”. Na taj način, skupovi, sastanci, razna okupljanja i različiti oblici međusobne saradnje: igre, proslave, druženja, ukratko rečeno, svi načini susretanja i uspostavljanja odnosa, danas predstavljaju estetski predmet koji se, kao takav, može proučavati, a slika i skulptura se smatraju tek posebnim slučajevima u proizvođenju forme kao delatnosti, delatnost čiji cilj prevazilazi prosto estetsko uživanje.” Isto, 14.

³⁸⁴ C. Bishop, *Participation*, n. d., 12.

“pozitivnijeg i nehijerarhijskog socijalnog modela” takođe ima estetsku dimenziju kao nova vrsta kreativne saradnje koja nosi rizik i nepredvidivost. Treća funkcija odnosi se na zajednicu: “preispitivanje kriza u zajednici, kolektivne odgovornosti”. Njeno polazište je Marksovo shvatanje otuđenja kao produkta kapitalističkog društvenog uređenja, a cilj participacije je rekonektovanje socijalnih veza unutar određene zajednice, kolektivna saradnja i afirmisanje zajedništva kao forme društvenog delovanja.

Grojs u tekstu “A Geneology of Participation”³⁸⁵ participaciju dovodi u vezu sa preispitavanjem jedne od dominantnih matrica moderne umetnosti - umetnika kao aktivne individue nasuprot pasivnoj, masovnoj publici. U načinu na koji funkcionišu institucije umetnosti, pozicija umetnika se izdvaja kao privilegovana, neprikosnovena i čitav umetnički sistem je u funkciji umetnika - produkcije, promocije i kritičke recepcije njegovog rada. Međutim, pozicija umetnika se može posmatrati i iz sasvim drugačijeg ugla. Ono što se najčešće previđa kada se govori o modernoj umetnosti je da umetnik u potpunosti zavisi od suda publike, šta više, da ne postoji kao umetnik ukoliko nije prepoznat kao takav. Umetničko delo nema vrednost “po sebi”, nekakvu unutrašnju vrednost, već je jedino merilo umetničke vrednosti nešto što dolazi spolja, prepoznatljivost od strane publike - tu se misli, pre svega, na stručnu publiku, institucije umetnosti i, najzad, širu publiku. Po tome se umetnost razlikuje od nauke, tehnologije koje imaju nekakvu objektivnu vrednost, nezavisnu od spoljnih činilaca kao što je publika. Participacija je, u tom ključu, pokušaj da se smanji taj jaz između umetnika i publike i, pored toga, da se uspostavi nekakva konkretna vrednost umetničke delatnosti nezavisno od toga da li se nekom sviđa ili ne. Na koji način je to moguće izvesti?

Umetničko delo ima neku vrednost koja je merljiva i materijalizovana u njegovoj tržišnoj vrednosti. Tržišna vrednost modifikuje i samu percepciju rada: ukoliko neko delo ima visoku cenu, automatski se više vrednuje; estetska vrednost umetničkog dela materijalizovana je u njegovoj ceni. Grojs smatra da je izlaskom iz vrednosno-ekonomskog sklopa i uspostavljanjem neprofitnog delovanja moguće u umetnosti reafirmisati vrednost koja ne zavisi od nekih spoljašnjih instanci kao što je publika. Socijalno delovanje i participativne prakse predstavljaju izlazak iz komercijalnog jer se

³⁸⁵ *The Art of Participation, 1950 to Now, n. d.*

ne mogu tržišno vrednovati. U participativnim praksama je iz tog razloga estetsko (koje ima svoju tržišnu vrednost) zamenjeno političkim, socijalnim delovanjem (nekomercijalnim delovanjem). S tim ciljem je i način produkcije izmenjen: individualno je zamenjeno zajedničkim delovanjem, kolaboracijom što takođe izmiče komercijalnom prevrednovanju.

Uključivanjem posmatrača u umetnički rad, njegova kritička pozicija transformiše se u samokritičnost. Žrtva koju autor "prinosi" odbacujući svoju privilegovanu, izdvojenu poziciju, ima i pozitivne konsekvence za umetnika, kako stiče Grojs, a to je da se oslobodio hladnog, distanciranog, kritičkog pogleda posmatrača. On smatra da se participacija publike može posmatrati i kao proširivanje polja kompetencije umetnika koji ne kontroliše samo svoj rad, već i posmatrača koji je uključen u rad tako što projektuje određene matrice ponašanja na posmatrača. Dok je ospoljena, distancirana uloga posmatrača obezbeđivala je istovremeno i kritičnost, bezinteresnost, objektivnost. Ulaženjem u rad, bilo kroz interakciju ili, u još jačoj meri, kroz participaciju, umetnik zapravo umanjuje kritičnost posmatrača, dovodi u pitanje njegovu kritičku poziciju odnosno čini je suvišnom jer je i sam posmatrač - deo rada. Sličan stav o problematičnosti smrti autora ima i Rudolf Frieling.

“Uprkos smrti proklamovanoj od strane R. Barta, čini se da se ne možemo osloboditi autora: što se više trudimo mit se sve jače vraća.”³⁸⁶

Burio, Bišop i Grojs su ponudili tri moguća okvira za teorijsko razmatranje participativnih praksi. Svako od njih dovodi u vezu participativne prakse sa kontekstom, na direktan ili indirektan način. Burio ističe značaj "okvira socijalnog delovanja". "Okvir" ne predstavlja neko buduće, utopijsko društvo, već delovanje u konkretnim situacijama, izložbama, mikroprostorima u kojima se kroz susrete, međuljudsku interakciju eksperimentiše sa novim, drugačijim komunikacionim mogućnostima određene mikrozajednice.³⁸⁷ Bišop, s druge strane, ističe novu vrstu iskustva aktiviranog posmatrača u kolaborativnim akcijama koje osvećuju njegovu

³⁸⁶ Isto, 35.

³⁸⁷ Moguća kritika ovakvog Burioovog stanovišta je da većina umetnika koje on pominje kao primere u "Relacionoj estetici" zapravo ponavljaju uobičajene matrice socijalnog delovanja kao što su druženja, zajednički obroci, susreti i sl. (*prim. aut.*)

poziciju unutar određenog konteksta i pružaju mu drugačiji pogled na sopstveno okruženje. Na kraju, Grojs smatra da je odbacivanje estetskog povezano sa delovanjem - socijalnim, političkim, ideološkim - u konkretnim situacijama, određenim kontekstualnim okvirima u kojima se takva delovanja prepoznaju kao umetnička. Ostaje da se vidi da li se principi kontekstualnih praksi, apropijacija, ponavljanje i deestetizacija, mogu primeniti na participativne prakse.

Socijalne matrice su, bilo da su u pitanju druženja, susreti, aktivacija posmatrača, preispitivanje određene zajednice, afirmacija kolaboracije ili određeno političko delovanje, "fragmenti realnosti" poput neumetničkih materijala, svakodnevnih predmeta ili medija masovne komunikacije. U tom smislu je socijalna dimenzija participacije, zapravo, još jedan vid apropijacije koji se nastavlja na prethodne: apropijaciju neumetničkih materijala i postupaka, apropijaciju industrijskih materijala i s njima povezanim tehnikama obrade, zatim apropijaciju medija masovne komunikacije do postprodukcije. Socijalno delovanje je izmeštanje "framenata realnosti" iz registra svakodnevnog, političkog, socijalnog, ideološkog u umetnički registar u kojem zadobijaju umetnički status nezavisno od toga da li se odvijaju unutar ili van institucija umetnosti.

Ponavljjanje je takođe princip koji se može primeniti na participativne prakse. Žrtvovanje umetničke individualnosti, autoriteta i autorstva u korist aktivacije publike, kolektivnog iskustva i zajedničkog delovanja praćeno je ponavljanjem jer, kao što Grojs ističe, u prirodi žrtvovanja kao rituala je ponavljanje. Takođe, za razliku od individualnog umetničkog delovanja koje se tradicionalno vezuje za određeni stvaralački proces koji je jedinstven, neponovljiv, autentičan, kolektivne akcije su repetitivne jer su ograničenog trajanja i samo delovanje je umetnički rad, a cilj je produkovanje specifičnog iskustva, a ne predmeta jer je predmet samo materijalni trag određenog delovanja ili međuljudske interakcije, bez specifično umetničkih osobnosti bilo da je u pitanju digitalni zapis (fotografija, film, zvuk) kao dokument određenog događanja ili ostaci hrane nakon otvaraja na kojem je umetnik posluživao publiku kao u radu Tiravanja³⁸⁸ Ponavljjanje u različitim kontekstima, mikrosituacijama, zajednicama,

³⁸⁸ N. Burio, "Relaciona estetika", *n. d.*

aktiviranje publike, različitih mikro zajednica deo je produkcije, ali i cilj socijalnog delovanja.

Samim tim što je ponavljanje konstitutivni deo participativnih praksi i što je mesto privilegovanog subjekta, umetnika kao nosioca jedinstvenosti umetničkog dela u drugom planu u odnosu na kolaboraciju sa publikom, estetska dimenzija gubi na značaju. Grojs čak ističe odbacivanje estetske dimenzije kao glavno obeležje participativnih praksi: odbacivanje estetskog je uslov za socijalno, političko delovanje. Bišop, doduše, govori o estetskoj dimenziji iskustva aktiviranog posmatrača, ali je ona u funkciji njegove emancipacije, a ne zadovoljavanje estetskih potreba. Na sličan način i Burio, polazeći od Gatarijeve “estetske paradigme”³⁸⁹, estetsku dimenziju povezuje sa konkretnim iskustvom, otkrivanjem novih, drugačijih oblika komunikacije u određenom kontekstu, mikrosituaciji.

Kontekst je integralni deo socijalnog delovanja tako da su participativne prakse istovremeno i kontekstualne. Ono što je za ove prakse karakteristično je aktiviranje socijalnog miljea. To se, pre svega, odnosi na socijalno okruženje u kojem se realizuju: uračunavanje različitih lokalnih ili nekih drugih specifičnosti i različitosti. Samim tim ista akcija ili način umetničkog delovanja imaće drugačije konsekvence u svakoj novoj realizaciji rada. S druge strane, pošto je akcenat na participaciji, kolaboraciji umetnika i publike ili različitih participanata, kontekst ima subjektivni karakter, postaje neka vrsta intersubjektivne konstrukcije koja se menja u zavisnosti od participanata. To istovremeno čini kontekst konstitutivnim delom umetničkog rada, promenljivim u odnosu na određene socijalne specifičnosti i participante i dinamičnim što postaje jedno od njegovih ključnih određenja.

3.2.2. “Arhitektura ljudskih odnosa”

Grupa Škart (osnovana 1990.) se u svom radu kreće kroz različite registre: društveni angažman, umetnost, dizajn, arhitektura, poezija. Njihov koncept “arhitektura

³⁸⁹ “Na opštem nivou, Gatari teži preinačavanju svih nauka i tehnika na osnovu “estetske paradigme”: ‘Moja nastojanja se odnose na prelazak humanističkih i društvenih nauka sa naučne na etičko-estetsku paradigmu’. Isto, 46.

ljudskih odnosa” blizak je relacionoj estetici i preispitivanju socijalnih matrica kroz druženja, susretanja, komunikaciju i kolaboraciju. To se može posmatrati u nekoliko različitih ravni. Prvo, unutar same grupe koju čine Dragan Protić i Đorđe Balmazović. U tom kontekstu bitan je i podatak da je u početku u radu grupe bilo uključeno više ljudi.³⁹⁰ Zatim, jedna od specifičnosti rada grupe je saradnja sa ljudima različitog profila - umetnicima, dizajnerima, kompozitorima, književnicima - koji se grupi priključuju u zavisnosti od projekta.³⁹¹

Dugogodišnji projekat grupe je projekat *Nove kuvarice*. Započet je 2000. i trajao je više od osam godina. U okviru projekta grupa je saradivala sa ženama iz različitih krajeva, uglavnom domaćicama, koje su vezle tzv. kuvarice i izlagale ih u okviru zajedničkih nastupa na velikom broju izložbi u zemlji i inostranstvu. U pitanju je tradicionalna forma veza na platnu koja je, nekoliko generacija unazad, bila vrlo rasprostranjena, pre svega, u seoskim domaćinstvima kao dekoracija kuhinja. Ova gotovo zaboravljena vrsta ručnog veza specifična je po kombinaciji slike i teksta koji su se uglavnom odnosili na idiličnost porodičnog života. Grupa Škart je angažovala domaćice po Srbiji da prave "kuvarice", i ne samo domaćice, već i “političke aktivistkinje, samohrane majke, otpuštene radnice, penzionisane učiteljice, izbeglice, antidomaćice, seoske vezilje”³⁹². Njihove poruke izvezene na platnu razlikuju se od tradicionalnih jer su odraz novog kontekstualnog okruženja ispunjenog turbulentnim socijalnim promenama tako da su idilični porodični sadržaji zamenjeni kritičkim: izražavanjem ličnih stavova, emocija, reakcija na kontekst. “Na starim kuvaricama je pisalo KAKO TREBA, a na našim piše KAKO JESTE”, kaže Brigita Međo, zrenjaninska vezilja; “Smem li da napišem nešto o sebi?”, pita se Mirjana Bokšan, beogradska vezilja; “Celog života su me učili da ćutim. E, neću više da ćutim!”, komentira Lenka Zelenović, zemunska vezilja.³⁹³ Neke od poruka koje se mogu naći na

³⁹⁰ “Inače, u predgrupi nas je bilo više. Bila je tu i strip crtačica, i filozof, i dizajner, i arhitekta, i kompozitor. Svi su emigrirali jos 1991, osim kompozitora koji je ostao, ali prestao da se bavi muzikom. Posle napada emigranste kuge preostala smo nas dvojica, neotišlih.” M. Stanković, “Nema vremena za ravnodušnost”, intervju sa grupom Škart, www.dipassage.org.

³⁹¹ U jednom od svojih poslednjih projekata pod nazivom “Veče pečatiranja i poetiranja”, Škart saraduje sa piscem Davidom Albaharijem. <http://www.seecult.org/vest/pecatiranje-i-poetiranje>, pristupljeno 10. 9. 2012.

³⁹² M. Stanković, “Nema vremena za ravnodušnost”, *n. d.*

³⁹³ Grupa autora, *Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb 2008. <http://www.scribd.com/doc/38403289/Prirucnik-Za-Zivot-u-Neoliberalnoj-Stvarnosti>.

kuvaricama su: *U evropu mi bi hteli, al "nas" neće nismo zreli, Mog je muža uhvatila flaša otišla je ljubav naša, Selo moje lepše od Pariza, Od šporeta kompjuter joj draži / šta u njemu domaćica traži? Zar opet strah da vlada / ulicama moga grada?*

Za rad grupe Škart bitna je komunikacija, ne samo sa umetničkom, već širom, "slučajnom" publikom u različitim javnim prostorima. U projektu *Tuga* (1993) naglasak je na uključivanju publike, pre svega, sugrađana koji ne čine uobičajenu umetničku publiku. Na primer, jedna od akcija u sklopu ovog projekta odvijala se na Kalenić pijaci gde su deljene pesme prodavcima, kupcima, slučajnim prolaznicima. Projekat je inače koncipiran tako što se pesme sa zajedničkom temom *Tuga*, štampane na jeftinom papiru, poklanjaju čime se uspostavlja, ne samo komunikacija, već i emotivna razmena sa slučajnim prolaznicima. Na sličan način je koncipiran i projekat *Kuponi za preživljavanje* kao niz akcija u kojima se na javnim, prominentim mestima prolaznicima dele kuponi - kuponi za Strah, Orgazam, Moć, Čudo, Masturbaciju. Kuponi su reminiscencija na bonove koji su se osamdesetih godina u socijalističkoj Jugoslaviji u vreme krize delili za ulje, brašno ili gorivo i obezbeđivali minimum potreban za preživljavanje. U ovom slučaju to su bonovi koji referiraju na različita osećanja, takođe kao minimum emotivog i empatijskog povezivanja neophodan za preživljavanje u trenutku kada su efekti krize - ratova, nemaštine, siromaštva, straha, nesigurnosti - svakodnevan i neizbežan deo stvarnosti. Ovaj projekat je realizovan u vreme najveće krize kada se raspravljalo da li je Srbija u ratu ili nije jer je u neposrednoj blizini besneo rat i većina sugrađana je imala poznanike, prijatelje i rođake u ratu, tako da je direktno ili indirektno bila uključena u ratna zbivanja. Istovremeno zemlja je bila pod sankcijama, veći deo stanovništva je bio na ivici egzistencije.

Uspostavljanje komunikacije kroz susret, dijalog, igru konceptijski je okvir i projekta *Klackalište - poligon neravnoteže* (2010) za 12. Bijenale arhitekture u Veneciji. Motiv je preuzet iz svakodnevnog života i ne predstavlja objekat u arhitektonskom smislu, ali je njegova funkcija "arhitektonska" u smislu "arhitekture ljudskih odnosa", uspostavljanje komunikacije, okupljanja, igre, druženja, bilo da je u pitanju park, galerija ili bijenale. Istovremeno, rad referira na kontekst - neravnoteža, klackalica kao metafora stanja opšte nestabilnosti: ekonomske, političke, socijalne.

Jedna od osobenosti umetničkog delovanja grupe Škart je iniciranje projekata koji prerastaju u specifična neformalna udruženja, zajednice. Konsekvenca kolektivnog rada

i angažmana je da učesnici počinju da funkcionišu kao zajednica koja izražava svoj kritički stav prema društvu, svoja osećanja i zajednički ukazuje na traumatična mesta u okruženju u kojem živi. Horkeškart je primer ovakvog projekta. Osnovan je 2000. na inicijativu grupe Škart, ali se nakon nekoliko godina zajedničkog rada (do 2007.) osamostaljuje pod nazivom Horkestar. Grupa deluje kroz horsko pevanje patriotskih pesama iz doba komunizma, tradicionalnih pesama u novim pank/rok aranžmanima, domaćih rok pesama u horskom izvođenju, kao i izvođenju sopstvenih kompozicija. Ulazak u hor nije uslovljen prethodnim muzičkim obrazovanjem, znanjem i talentom i u tom smislu nema sličnosti sa profesionalnim horom. Naglasak je, pre svega, na zajedničkom radu - vežbanju, izvođenju, nastupima - zatim, druženju, zajedničkim putovanjima i ideji da proizvodjenje osećanja zajedništva ima efekat, ako ne šireg društvenog značaja, onda svakako u manjim zajednicama kao što je ova. Istovremeno, ovakava vrsta udruživanja problematizuje pitanje samoorganizovanja nezavisno od državnih, crkvenih ili bilo kojih drugih oficijelnih institucija.³⁹⁴

Grupa Škart je inicirala još jedan kolaborativni projekat, *Pesničenje* (2008), "trening aktivnog čitanja poezije u javnim prostorima, ... sa ciljem da podrži pojedince da izraze kreativne potencijale, istovremeno promovišući novu formu predstavljanja i razmene stvaralaštva i osnažujući neafirmisane umetnike da javno izlažu svoje stvaralaštvo."³⁹⁵ U pitanju je takođe kolaboracija ljudi različitih profila koji nisu direktno vezani za registar umetnosti: neafirmisani pesnici, amateri, ljubitelji poezije kao i "etablirani stvaraoci koji imaju hrabrosti i znatiželje da se sretnu sa riskantnim temama, nestašnom, angažovanom i neindiferentnom publikom i neobebeženim i nekonvencionalnim prostorima".³⁹⁶

³⁹⁴ " ...može li se hor samoorganizovati izvan škola, crkava i KUD-va? ...može li hor okupiti i antisluhiste? ...može li hor da bude kritičan, a ne samo prigodan? ...može li hor poništiti hijerarhijsko-profesionalnu podelu i samoproizvesti dirigente i kompozitore? ...može li se hor samofinansirati? ...može li hor obnoviti utopijske procese "kolektiva novih formi"? ...može li horska muzika slobodno negovati različita nasleđa popularne kulture, od recitala i šansone, do hard-core-a i ...? ...može li se hor baviti i (samo)edukacijom i različitim oblicima društvenog aktivizma? ...može li se hor baviti razvijanjem političke svesti kroz razbijanje građanskih predrasuda? ...može li se hor baviti razbijanjem političkih predrasuda kroz razvijanje građanske svesti? ...može li hor prevazići podrazumevajuće pripadanje muzičkoj umetnosti i ući u vizuelni i scenski eksperiment? ...može li hor nastupati van akademskih prostora? ...može li hor preskočiti lokalna kultur-pasivistička pravila i dokazati se u internacionalnim okvirima?" Preuzeto sa oficijelne prezentacije: <http://horkestar.org>.

³⁹⁵ Preuzeto sa oficijelne prezentacije: <http://pesnicenje.org>.

³⁹⁶ Isto.

Za Škart i njihove inicijative karakteristično je delovanje u vaninstitucionalnim, javnim prostorima, što se može dovesti u vezu sa njihovim osnovnim pozivom, arhitekturom (Dragan Protić i Đorđe Balmazović su arhitektae po obrazovanju), ali i sa društvenim angažmanom usmerenim ka lokalnoj zajednici: pijace, autobuske i železniče stanice, prometna mesta (projekti *Tuga*, *Kuponi za preživljavanje*, *Tvoje govno tvoja odgovornost*). Rad u kontekstu, u konkretnim, svakodnevnim situacijama, “mikrosocijalne prakse” različite od uobičajenih dešavanja na ulici sa ljudima koji nisu nužno vezani za registar umetnosti omogućava preispitivanje samog konteksta koji u izdvojenim galerijskim uslovima nije u toj meri prisutan, opipljiv, transparentan. Međutim, Škart izlaže i na oficijelnim izložbama i prestižnim manifestacijama kao što su Bijenale arhitekture u Veneciji, Oktobarski salon. Ono što povezuje rad u vaninstitucionalnim i institucionalnim prostorima je nastojanje da se ocrta određeni kontekstualni okvir kroz komentar socio-političkog okruženja u kojem rade kao skup društvenih, političkih, ekonomskih, ali i ličnih, prijateljskih odnosa. U njihovo delovanje uključeno je društveno-političko okruženje, verovanje u mogućnost promene, utopistički momenat, ali i aktivan odnos prema svakodnevi.

3.2.3. Participativne politizacije

Za razliku od grupe Škart koja se u svojim kontekstualnim delovanjima kreće kroz različite registre, rad grupe Spomenik je usko definisan: preispitivanje ideoloških matrica, sećanja i odgovornosti države u balkanskim ratovima koji su se vodili tokom devedesetih godina 20. veka kao i recepcijom ovih događaja u savremenom okruženju. Grupa je nastala iz oficijelnih i neformalnih razgovara iniciranih raspisivanjem konkursa Skupštine grada Beograda za podizanje spomenika posvećenog ratovima koji su se vodili na prostorima bivših jugoslovenskih republika. Jedno od pitanja koje grupa problematizuje je da li je moguće da država podigne spomenik bez priznanja sopstvene odgovornosti za ratove?³⁹⁷ Pored ovog, pokrenuto je i niz drugih pitanja ideološkog,

³⁹⁷ <http://grupaspomenik.wordpress.com>.

političkog, teorijskog i etičkog karaktera.³⁹⁸ Jedan od projekata grupe Spomenik je *Matemi reasocijacije* (2008) realizovan u okviru 49. Oktobarskog salona³⁹⁹ u kojem se, u saradnji sa Međunarodnom komisijom za nestala lica (ICMP), diskutuje o balkanskim ratovima devedesetih i žrtvama genocida. Koristeći metode za identifikaciju nestalih lica u ovom projektu se rekonstruiše slučaj jedne nestale osobe u Srebrenici 1995.

Drugi projekat grupe Spomenik je *Politike memorije* (2011) koji kroz diskusije, predavanja, javne nastupe i publikaciju problematizuje pitanje da li postoji memorija bez političkog subjekta.⁴⁰⁰ Polazište za ovakav projekat je pokušaj emancipacije pojedinca kao političkog subjekta kao mogući način za emancipaciju određene zajednice - od mikrozaednica, kao što je sama grupe, do makrozaednica, država. U publikaciji *Politike memorije* sakupljena je dokumentacija o projektu koju čine transkripcije razgovora učesnika projekta i koja ima funkciju "participativnog objekta". Izložena kao instalacija ona uvodi posmatrača, publiku u sam projekat transformišući ga na taj način u participatora.

Rad Danila Prnjata *Socijalna ekonomija* (2012) koncipiran je kao intervencija u lokalnoj zajednici. Rad je realizovan u Čačku kao inicijativa s ciljem pronalaženja drugačijeg modela za redistribuciju hrane, preusmeravanje viška hrane (koja nije plasirana na tržište, koja se baca, propada) ka socijalnim grupama koje imaju problem nedostatka hrane. Rad, zapravo, dovodi u pitanje, dominantni model funkcionisanja neoliberalnog kapitala u kojem je polazište proizvod, a krajnji cilj - profit. U radu je ovaj model pervertiran tako što je za polazište uzet profit odnosno višak hrane u ovom slučaju, a krajnji cilj je proizvod distribuiran onima kojima je najpotrebniji. U okviru višenedeljnih radionica sa predstavnicima lokalne zajednice problematizovana je mogućnost pronalaženja alternativnog modela koji bi odgovarao pomenutom konceptu. Pored radionica, sastavni deo rada je istraživanje u kojem su participirali lokalni stanovnici i dokumentacija izložena u okviru 26. Memorijala Nadežde Petrović.⁴⁰¹

³⁹⁸ "Grupa Spomenik deluje u oblasti teorije i savremene umetnosti, koristeći njene izlagačke, performativne i produkcijske strukture za kritičko i političko promišljanje dva simptoma: nemogućnost izgradnje i imenovanja spomenika i nemogućnost imenovanja rat(ov)a devedesetih u Jugoslaviji." <http://www.bijenaleumetnosti.rs/2012/index.php?pid=9>.

³⁹⁹ U okviru ovog salona grupa je dobila nagradu koju dodeljuje AICA - Srbija. Žiri u sastavu: Irina Subotić, Ješa Denegri i Branislav Dimitrijević.

⁴⁰⁰ <http://roundtable.kein.org/node/1234>.

⁴⁰¹ Umetnička direktorka 26. Memorijala Nedežde Petrović pod nazivom *Dubok san* je Jelena Stojanović.

Slično radovima grupe Spomenik i ovaj rad je pokušaj intervenisanja u socijalnom polju kroz konkretne akcije koje su vezane za određeni kontekst: pokušaj uspostavljanja komunikacionih kanala van postojećih, zakonski regulisanih - npr. između narodne kuhinje i farmera, farmera i Crvenog krsta ili trgovinskog lanca i narodne kuhinje. Angažovanjem lokalne zajednice uz participaciju lokalnog stanovništva u ovom radu je umetničko izjednačeno sa socijalnim delovanjem.

Izjednačavanje socijalne sa umetničkom intervencijom u određenom kontekstu prisutno je i u radu Vahide Ramujkić *Istorije u raspravi: lažne istine* (52. Oktobarski salon, 2011) u kojem autorka kroz radionice sa srednjoškolcima preispituje istorijske narative vezane za blisku prošlost, ratove devedesetih i način njihovog konstruisanja i plasiranja u srednjoškolskim udžbenicima u državama nastalim nakon raspada Jugoslavije. Polazište su udžbenici istorije objavljeni u postjugoslovenskim državama u kojima se interpretacija ovih ratova i raspad države vezuju za različite ideološke narative i aktuelnu vlast. Kroz razgovore sa mladim ljudima koji se upravo preko udžbenika po prvi put susreću sa istorijskim podacima i faktima vezanim za taj period, autorka nastoji da ukaže na arbitrarnost postojećih narativa i nužnost kritičke distance u njihovoj recepciji, čak i ako su oficijelni kao što je slučaj sa udžbenicima. Ključni segment rada je organizovanje radionica i participacija onih generacija koje su direktno izložene ovakvom načinu manipulacije tokom svog školovanja.

Podizanje kritičke svesti i obrazovni karakter participativnog tipa ima i platforma *Učitelj neznalica i njegovi komiteti* Branimira Stojanovića (pokrenuta 2011). Polazište za ovakav tip participativne prakse je samoorganizovanje, samoobrazovanje i dijalog kao strategije prevazilaženja neodgovarajućih, zastarelih modela obrazovanja u svim relevantnim obrazovnim sistemima.⁴⁰² Cilj je aktuelizovanje traumatskih tačaka u društvu, marginalnih grupa, prava radnika, studenata, iščitavanje jugoslovenske humanistike - istorijskih, teorijskih i socijalnih interpretacija vezanih za Jugoslaviju, od

⁴⁰² "Učitelj neznalica i njegovi komiteti je mesto samoobrazovanja i javna biblioteka-arhiv tekstova, periodike i knjiga jugoslovenske humanistike. Potreba za skupljanjem, klasifikacijom i ponovnim kritičkim čitanjem ključnih tekstova i knjiga jugoslovenske humanistike urgentna je iz tri razloga:

- Oni sadrže socijalnu i političku alternativu postojećem sistemu u Srbiji ali i globalno. Tako, njihovo ponovno kritičko čitanje od suštinskog značaja za razvoj nedogmatičkih kritičkih političkih mislilaca koji reflektuju aktuelne procese i događaje u socio-političko-ekonomskom životu regiona;
- Jugoslovenska humanistika je izvan obrazovne i intelektualne pažnje u svim državama naslednicama bivše Jugoslavije, a bez nje je nemoguće razumeti čitav dvadeseti vek jugoslovenskih naroda;
- Humanistika kao disciplina potisnuta je na marginu aktuelnog univerzitetskog znanja."

www.uciteljneznalica.org.

Drugog svetskog rata, NOB-a do ratova devedesetih prošlog veka. Ključni oblik aktivnosti je participacija zainteresovanih čija profesionalna delatnost nije nužno vezana za teorijski i tematski okvir o kojima se govori na radionicama, tribinama, u čitalačkim i radnim grupama.

Nasuprot direktnog intervenisanja u postojećem društvenom kontekstu problematizanjem konkretnih društvenih pitanja, slobodna umetnička zadruga Treći Beograd deluje izmeštanjem iz postojećeg društvenog i umetničkog okruženja konstituisanjem novog, paralelnog kontekstualnog okruženja, van postojećih umetničkih institucija.⁴⁰³ Treći Beograd je naziv preuzet iz urbanističkog plana Beograda za obeležavanje područja leve obale Dunava koje predstavlja mogući pravac širenja grada. Iako je samo područje naseljeno, ono urbanistički nije uređeno niti povezano sa samim gradom u jakom smislu. To mesto izvan grada nije ni na mapi kulturnih dešavanja. Izmeštanjem, ne samo iz gradskog jezgra, već i sa mape kulturnih dešavanja ova umetnička inicijativa, koja okuplja veći broj umetnika različitih profila, nastoji da osvoji novi, drugačiji prostor za svoje delovanje. Pretpostavke ovakvog delovanja naročito su prisutne u njihovom zajedničkom radu *Veliki san*.

U ovom radu san ili spavanje se prenosi u umetnički registar kao zajednička akcija članova grupe. Rad je prvi put izveden u privatnom prostoru, spavaćoj sobi, 2010, zatim u galeriji⁴⁰⁴ i kao akcija u okviru izložbe *Dubok san* na 26. Memorijalu Nadežde Petrović 2012. u Čačku kada su članovi grupe spavali na Gradskom trgu. Ulaskom u registar umetnosti ova, krajnje privatna, svakodnevna i, pre svega, neumetnička aktivnost postaje “zajednička stvar”, umetnički način delovanja u javnom prostoru - galeriji, ulici. Takođe, to je aktivnost u kojoj svako može učestvovati, jer nisu potrebne nekakve predispozicije u smislu veštine, znanja i sl. To se naglašava i pozivom koji je grupa uputila preko lokalnih novina građanima Čačka da im se pridruže u ovoj zajedničkoj akciji.

Ono što je svakako simptomatično jeste da li je ovakvu akciju moguće percipirati kao delovanje ili je reč o sasvim suprotnom, o nedelovanju u određenom kontekstu?

⁴⁰³ Članovi slobodne umetničke zadruge Treći Beograd su: Anica Vučetić, Radoš Antonijević, Olivera Parlić, Milorad Mladenović, Sanja Latinović, Marko Marković, Marina Marković, Ranko Đanković, Milena Milosavljević i Selman Trtovac. www.trecibeograd.org.

⁴⁰⁴ Rad je prezentovan u formi video instalacije u Salonu MSU u julu 2011.

Zajedničko delovanje ove grupe izjednačeno je sa zadovoljavanjem elementarne ljudske potrebe - spavanjem. "Zajednički rad" pervertiran je u zajednički ne-rad, ne-delovanje kao odsustvo bilo kakve aktivnosti. Spavanje kao aktivnost koja se odvija van svesnog, racionalnog oslobođeno je namera, projekcija, formalnog i estetskog uobličavanja. Ipak, odustajanje od delovanja, racionalnog, svesnog, estetskog i plasiranje ne-rada u javnom prostoru kao zajedničke aktivnosti jeste racionalno i svesno delovanje.

Instaliranje koncepta ne-rada može se posmatrati kao refleksija određenog konteksta u kojem je plasiranje nerada ili nemogućnosti delovanja ili izlišnosti rada proizvod društveno-ekonomskih prilika: opšte ekonomske nesigurnosti, pauperizacije, gubitka vrednosnih koordinata. Devalvacija značaja rada i pozitivnog određenja rada ogleda se u tome što se rad u privatnom i profesionalnom smislu ne prepoznaje kao sredstvo za postizanje ciljeva, uživanje, usavršavanje, već uzaludna, beskorisna navika ili nužnost onih koji nisu uspeli u životu. Ovakva vrednosna kategorizacija cirkuliše, ne samo u pojedinačnim slučajevima, već i na nivou kompleksnih zajednica, od porodica do različitih interesnih grupa. *Veliki san* se može posmatrati kao *statement* grupe umetnika koji podržava ovu vrednosnu kategorizaciju. Međutim, istovremeno može da se interpretira kao *statement* o otežanosti ili čak nemogućnosti delovanja pojedinaca u određenom društvenom okruženju ili izlišnosti konkretno umetničkog delovanja. Ovakav odnos prema radu i, pre svega, umetničkom delovanju, proizvod je određenog, lokalnog konteksta, ali i šireg globalnog stanja u kojem je umetnost izgubila kritički potencijal jer je svedena na institucionalizovane, očekivane, poznate situacije bez efekta u širem, društvenom kontekstu.

Međutim, ovaj rad se može posmatrati i kao pokušaj osvajanja jednog novog prostora - izvan racionalnog, svesnog, realnog. To je prostor u kojem se odvija san, u kojem postojeće okolnosti, zakonitosti i nužnosti ne važe, u kojem umetnici zajednički deluju jer "sanjaju isti san"⁴⁰⁵. To može biti prostor koincidencija u kojem bliskost i blizina spavača uslovljavaju otvaranje netipičnih ili neuobičajenih komunikacionih kanala. Tu se prerađuju sadržaji iz svakodnevnog života, prihvataju i odbacuju u

⁴⁰⁵ "Prva ideja o zajedničkom sanjanju je bila povezana sa praksama drevnih plemena Australije i Mikronezije, i tzv. lucidnog sna, u kome se svi pojedinci iz plemena susreću u snu i sanjaju dalje isti san. Naknadno, oni taj san vizualizuju, odnosno slikaju zajedničku „sliku“. U tim plemenima nema duševnih bolesti i nema kriminala! Ta vizija, koja potiče iz detinjstva čovečanstva, je preuzeta samo kao težnja grupe umetnika za nekim boljim svetom." Selman Trtovac, www.trecibeograd.org.

zavisnosti od intenziteta (stresa, traume, sreće, zadovoljstva) što predstavlja vrlo kompleksan "rad". To može biti i utopistički prostor u kojem je delovanje neograničeno. Međutim, to može biti i mapiranje jednog virtuelnog prostora u kojem je, možda, još jedino moguće "delovati". To je prostor koji, kao svaki virtuelni događaj ima mogućnost da se aktualizuje. Taj prostor se otvara ka budućnosti kao novom konstrukt, drugačijem od sadašnjosti, prošlosti i u tom smislu to je, zapravo, jedini prostor u kojem se može delovati.

Biro Beograd (Vladan Jeremić i Rene Readle) je još jedna grupa koncipirana kao platforma za pokretanje društveno-korisnih istraživanja koja se tiču, pre svega, lokalnog konteksta. Netradicionalne forme umetničkog delovanja relacionog tipa karakteristične su za rad i ove grupe: susreti, druženja, (*Under the Bridge*, 2004: rad koncipiran kao susret i druženje na netipičnom mestu sastajanja, ispod mosta, onih koji žive u Beogradu i njihovih inostranih gostiju); zatim, tribine (*Bez anestezije*, Beograd, 2009: tribina posvećena preispitivanju pozicija, praksi i modela kritičke umetnosti; *Privremene usluge, a trajna umetnička praksa*, Kulturni centar Rex, Beograd, 2011), publikacije (katalog izložbe *On Use Value of Art*, Norveška, 2010; *Re-reader*, 2007; *Under the Bridge*, 2005.), izložbe (*Ja više nikada neću pričati o ratu*, Centar za umetnost i arhitekturu, Stockholm, 2011), uspostavljanje saradnje između slično orjentisanih grupa (Kulturni centar Rex, Kontekst Regionalni centar za manjine, Žene u crnom...).⁴⁰⁶ Ono što je karakteristično za rad ove grupe je preplitanje umetničkog, kustoskog, organizatorsko-menadžerskog rada, zatim, pokretanje društveno osetljivih pitanja kao što su romska naselja na Novom Beogradu (*Belleville*, video rad, 2009), marginalnih socijalnih grupa (*Serijski spomenika - Nezaboravni trenuci u životu novobeogradskih radnika i radnica*, 2007).

Nasuprot ovakvim društvenim inicijativama koje imaju za cilj uključivanje što većeg broja učesnika, Ivana Smiljanić u radu *I Dance Dance Dance* (započetom 2007) individualnim delovanjem, pomoću igre/plesa ocrtava određeni kontekstualni okvir kao sastavni deo svog "rada u umetnosti". Višečasovnim plesanjem uz muziku koju biraju

⁴⁰⁶ "Biro organizuje susrete, unapređujući komunikaciju, dajući impuls i podržavajući procese koji su oblikovani i nošeni od strane samih učesnika/ca. ... Realizacija i razmena između ljudi koji pripadaju različitim socijalnim grupama, svetovima iskustava ili polja saznanja jeste fokus biroa." Zvanična prezentacija grupe: <http://birobeograd.info/about.html>.

članovi određene zajednice - lokalne umetničke scene, organizacioni tim festivala na kojem učestvuje ili zaposleni u kulturnim institucijama, političari - umetnica na simboličan, ali istovremeno i direktan način ukazuje na vezu, komunikaciju ili zavisnost umetnika i sredine u kojoj radi. Čin plesanja uz muziku konotira različita asocijativna povezivanja: igra kao zabava, opuštanje, razonoda i, istovremeno, iscrpljivanje od višerasovnog plesa; zatim, igra kao komunikacija nasuprot izričitom nekomuniciranju umetnice sa publikom; takođe, parafraziranje kolokvijalnog izraza “igraš kako drugi svira” ili “kako drugi diriguje” kao metafora odnosa moći.

U prvom izvođenju (Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2007) umetnica je pozvala učesnike lokalne umetničke scene - kritičare, istoričare umetnosti, teoretičare, kolege umetnike i publiku - od čijih predloga je sastavljena plejlita uz koju je ona plesala tri večeri uzastopno. U sledećem izvođenju muziku su birali direktori festivala u okviru kojeg je njen rad bio predstavljen (*Belgrade Boogie project*, Bergen, 2007). Zatim, muziku su birali i umetnici sa kojima je izlagala (*No Borders (Just N.E.W.S.) exhibition*, Brisel, 2008). Ono što povezuje ove različite situacije je pozicija umetnika unutar određenog društvenog, kulturnog, umetničkog konteksta. U radu nije problematizovan sam kontekst, već povezanost umetnika i konteksta, odnosi koji grade određen značenjski okvir u kojem umetnik radi. U tom smislu je zanimljivo i jedno od poslednjih izvođenja rada u kojem Ivana Smiljanić igra uz muziku koju je sama odabrala (Galerija savremene umetnosti Kulturnog centra “Olga Petrov”, Pančevo, 2009).

Na prvi pogled, ovo izvođenje se razlikuje od prethodnih jer je isključen kontekst i u prvom planu je ocrtavanje sopstvenog prostora koji ona ispunjava igrom. Međutim, i za prethodna izvođenja se može reći da predstavljaju ocrtavanje sopstvenog prostora jer u svakom od njih njena igra je praćena izričitim nekumuniciranjem sa publikom i saigračima ukoliko ih ima. Ključna razlika između ovog performansa u odnosu na prethodna izvođenja je to što jedino ona čuje muziku, dok publika samo gleda njenu igru u tišini čime ona direktno produkuje distancu između sebe i konteksta u kojem se nalazi. Time je situacija sa prethodnih izvođenja koja je simbolično ukazivala na uključenost u određeni kontekst - igra uz muziku koju biraju oni koji čine umetničku mrežu u određenom kontekstualnom okruženju - transformisana u simboličko isključivanje konteksta: ona igra uz muziku koju je sama izabrala, i ne samo to, već je i

zvučno izolovana od okoline jer nosi slušalice i ne čuje i ne reaguje na okruženje, potpuno je posvećena sopstvenoj igri.

Ivana Smiljanić i u ovom i u prethodnim izvođenjima zapravo sve vreme radi sa kontekstom: i kada uključuje aktore određenog konteksta, ali i kada ih isključuje kao što je slučaj sa izvođenjem u Pančevu. Ona ovim gestom ukazuje na mogućnost isključivanja konteksta iz umetničkog rada odlukom samog umetnika. Time njena igra nije narušena. Naprotiv, upotpunjena je novim elementom, video zapisima sa prethodnih izvođenja. Nameće se pitanje koja je njihova funkcija? Da li to zamenjuje postojeći kontekst ili ukazuje na neka prethodna kontekstualna uvezivanja ili ga potpuno eliminiše? Na prvi pogled, moglo bi se reći da postojeći kontekst nadomešta prethodnim. Ono što izbija u prvi plan je da je konsekvencija isključivanja aktuelnog konteksta praćena recikliranjem prethodnih. Iz toga bi se moglo zaključiti da umetnik odlučuje da li će i u kojoj meri uključiti kontekst, ali da odluka o isključivanju konteksta, kao jedan od mogućih načina umetničkog delovanja, predstavlja prekid kretanja u mreži i produkcije značenja - samim tim, prestanak funkcionisanja umetničkog rada kao asamblaža, otvorenog sistema i njegovo svodenje na predmet, nepromenljivu ili recikliranu formu.

Participativne prakse preuzimaju socijalne matrice delovanja, najčešće iz neumetničkog registra: edukativne prakse, istraživačke prakse, prakse političkog delovanja, angažovanje u određenoj socijalnoj sredini kao i delovanje u umetničkom registru (ne kao umetnici, već organizatori izložbi, predavanja, skupovi). Umetničko delovanje u socijalnom polju ima za cilj uspostavljanje neinstitucionalnog modela društvenog delovanja odnosno kritički stav prema institucijama čije je delovanje u socijalnom polju ograničeno zastarelim, neefikasnim i prevaziđenim matricama delovanja.

“Tradicionalno, emancipatorska praksa je postajanje subjektom - subjektom u istoriji, reprezentaciji ili politici.”⁴⁰⁷ Nasuprot objektu, postajanje subjektom ima pozitivne konotacije jer je povezano sa integritetom, autonomijom. Slično tumačenje emancipacije ima Ransijer koji je dovodi u vezu sa jednakošću. “Emancipacija je

⁴⁰⁷ H. Steyerl, “A Thing Like You and Me”, *The Wretched of the Screen, e-flux journal*, Sternberg Press, 2012, 50.

izlazak iz statusa manjine.”⁴⁰⁸ Međutim, za razliku od tradicionalnog shvatanja emancipacije kao političkog pitanja (npr. emancipacija žena, emancipacija radnika na početku 20. veka), Ransijer odvađa emancipaciju od politike⁴⁰⁹ i dovodi je u vezu sa individualnim.

Pored pojedinaca i društva ili tačnije između pojedinaca i društva Ransijer uvodi još jedan entitet, a to je zajednica - zajednica pojedinaca, zajednica jednakih - kao prelazna forma između pojedinca i društva bez koje društvo ne može da postoji. Pitanje emancipacije je stoga pitanje pojedinca i zajednice. Izlaskom iz politike, emancipacija je ušla u različite registre individualnog - mišljenja, izražavanja, delovanja. U *Emancipovanom gledaocu* Ransijer govori o emancipaciji u kontekstu individualnog znanja izvan dualnog koda: znanje nasuprot neznanju, posmatranje nasuprot delovanju, gledanje nasuprot znanju, aktivnost nasuprot pasivnosti, individualizam nasuprot zajedništvu... Dualni kod je simbolički okvir prosvetiteljskog pristupa u kojem je mesto znanja uvek jasno izvojeno i distancirano u odnosu na one koji ne znaju. Cilj prosvetitelja je širenje znanja, onog znanja koje pripada mestu prosvetitelja.

“Emancipacija počinje kada odlučimo da propitamo suprotstavljanje gledanja i delanja, kada shvatimo da očiglednosti koje na taj način strukturiraju odnose između rečenog, viđenog i učinjenog, pripadaju i same strukturi dominacije i potčinjavanja. Ona počinje kada uvidimo da je gledanje takođe delanje koje potvrđuje ili transformiše to raspoređivanje položaja.”⁴¹⁰

Razlikovanje znanja i neznanja za pretpostavku ima postojanje nekakvog izdvojenog, objektivnog korpusa znanja koje neko ima ili nema. Emancipacija je prevladavanje ove razlike koja uračunava odnos dominacije i potčinjavanja i uvođenje

⁴⁰⁸ Ž. Ransijer, *Na rubovima političkog*, Fedon, Beograd 2012, 69.

⁴⁰⁹ “Možemo da emancipujemo koliko god hoćemo pojedinaca, ali društvo ne možemo da emancipujemo nikad.” Isto, 124.

⁴¹⁰ Ž. Ransijer, *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd 2010, 19-20.

različitih vrsta znanja, nasuprot nekom određenom znanju, i egalitarne koncepcije dostupnosti.⁴¹¹

Emancipacija umetnika uključuje formiranje kritičkog stava i poznavanje konteksta: umetničkog, vanumetničkog, tačke uvezivanja, preplitanja, odvajanja različitih registara. Isto važi i za gledaoca te se utoliko njihove pozicije približavaju: umetnik je istovremeno interpretator, primalac na isti način kao što je i posmatrač proizvođač značenja. Emancipacija i jednog i drugog je delovanje u određenom kontekstu, izmeštanje iz stanja alijenacije, izolovanosti i pasivnosti koje indukuje dominantan ideološki model i prezentuje kao date, prirodne i, samim tim, nepromenljive.

“Upravo u toj moći asocijacija i disocijacija leži emancipacija gledaoca, emancipacija svakog od nas kao gledaoca. Biti gledalac nije uslov pasivnosti koji treba pretočiti u aktivnost. To je naša normalna situacija. Mi učimo i podučavamo, delujemo i poznajemo kao gledaoci, kao oni koji u svakom trenutku povezuju ono što vide sa onim što su videli i rekli, učinili i sanjali.”⁴¹²

Ransijer smatra da su se privilegovane pozicije izgubile i to u velikoj meri potvrđuje iskustvo umetnosti 20. veka, tačnije, ona radikalna linija koja polazi od avangardnog iskustva: kao što nema više privilegovanih medija (što je, recimo, slika bila u modernoj umetnosti), privilegovanih polazišta (elitna u odnosu na masovnu umetnost), privilegovanih prostora (institucionalnog u odnosu na neinstitucionalni), na sličan način nema ni privilegovanih pozicija (umetnika kao onog koji zna ili posmatrača kao onog koji vidi). Privilegovane pozicije i teritorije zamenjene su “povezivanjem onoga što znamo sa onim što ne znamo”⁴¹³, mapiranjem odnosa i kretanjem kroz različite kontekste. Političko delovanje je, u prvom planu, delovanje unutar određene

⁴¹¹ “To je moć svakoga da na vlastiti način prevede ono što se vidi, i da to poveže sa singularnom intelektualnom avanturom koja ga čini sličnim sa nekim drugim, sve dok ta avantura ne liči ni na jednu drugu. Ta zajednička moć jednakosti inteligencija povezuje individue, navodeći ih da razmenjuju svoje intelektualne avanture, držeći ih razdvojenim, jednako sposobnim da koriste moć svih kako bi prokročili vlastiti put. Ono što naši performansi proveravaju, bilo da govorimo o podučavanju ili igri, govorenju, pisanju, umetničkom izražavanju ili posmatranju umetnosti, nije naše učestvovanje u nekoj moći otelovljenoj u kolektivu. To je sposobnost anonimnih, sposobnost koja svakoga čini jednakim sa svakim drugim.” Isto, 25-26.

⁴¹² Isto, 26.

⁴¹³ Isto, 33.

zajednice kroz intervencije i minimalne korekcije čiji je efekat trenutno vidljiv. “...politika je od sada oslobođena svakog obećanja društvene emancipacije, svakog eshatološkog horizonta očekivanja.”⁴¹⁴ Međutim, ključna razlika između političkog delovanja u umetnosti nasuprot politici je upravo insistiranje na emancipaciji, pre svega, emancipaciji pojedinaca ili zajednice, od koje je politika odustala. U tome je sačuvan emancipatorski potencijal participativnih praksi.

⁴¹⁴ Ž. Ransijer, *Na rubovima političkog, n. d.*, 7.

3.3. Biopolitička umetnost

3.3.0. Aktivnost vs. reprezentacija

Biopolitika je termin koji uvodi Fuko sedamdesetih godina prošlog veka.⁴¹⁵ Reč je o teorijskom diskursu čije je polazište politička uloga tela.⁴¹⁶ Za razliku od disciplinarnih tehnika koje se uobličavaju tokom 17. veka i koje su usmerene na pojedinca - disciplinovanje, nadgledanje, kontrolisanje pojedinačnog tela - biopolitika je nedisciplinarna tehnika koja se bavi čovekovim životom kao procesom i čovekom kao vrstom: mnoštvo ili masa se, ne disciplinuju, već oblikuju. Tehnologije biopolitičke vlasti izvode se nad stanovništvom, populacijom, socijalnim telom, “telom sa puno glava”, a ne pojedinačnim telom. Moderne institucije kao što su škole, zatvori, ludnice (muzeji?) pokazale su “da je ljudsko telo veoma prilagodljivo za cirkulaciju moći”⁴¹⁷, tako da je biopolitika nova paradigma moći u kojoj stanovništvo postaje predmet političkih intervencija.

Agamben preuzima od Fukoa ovaj pojam, razrađuje ga i uvodi niz odrednica kao što su *homo sacer*, *goli život* i *izvanredno stanje*.⁴¹⁸ U klasičnom periodu *homo sacer* je sveti “izgnanik” ili “živi mrtvac”, onaj koji je isključen iz političke zajednice i kome je uskraćeno pravo i na dostojanstvenu smrt, a njegovi moderni ekvivalenti su izbeglice, azilanti, emigranti. Agamben ovaj izraz koristi kao metaforu savremenog života u smislu da je u biopolitičkom društvu svako *homo sacer* i da je samo pitanje situacije kada to postaje vidljivo. *Goli život* je po Agambenu glavni subjekt biopolitike: svođenje života na голу, biološku egzistenciju koji kao takav postaje otvoren za različite biopolitičke intervencije. Najprepoznatljivija manifestacija *izvanrednog stanja* je logor, pojava koja se vezuje, pre svega, za nacističku Nemačku i ekskluzivne okolnosti koje prate transformaciju normalnog stanja regulisanog zakonima u tzv. vanredno stanje,

⁴¹⁵ Teoretičari koji su se bavili biopolitikom: M. Fuko, G. Agamben, A. Negri, M. Hart, R. Esposito...

⁴¹⁶ “Čini mi se da je jedna od temeljnih pojava XIX veka bila i ostala ono što bismo mogli nazvati preuzimanje brige nad životom od strane vlasti: drugačije rečeno, preuzimanje vlasti nad čovekom kao živim bićem, neka vrsta podržavljenje biološkog, ili barem izvesna sklonost koja vodi onome što bismo mogli nazvati podržavljenje biološkog.” M. Fuko, *Treba braniti društvo*, Svetovi, Novi Sad 1998, 290-291.

⁴¹⁷ M. Krivak, *Biopolitika. Nova politička filozofija*, Antibarbarus, Zagreb 2007, 52.

⁴¹⁸ G. Agamben, *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Zagreb 2006, 106.

iznad zakona. Logor je za Agambena “čisti, apsolutni i nenadmašni biopolitički prostor”, “paradigma zapadnog života, a ne istorijska činjenica”, anomalija koja se vezuje isključivo za prošlost. Logor je zapravo stanje koje se uvek i svuda može aktuelizovati i koje se koristi za potrebe demonstracije moći vlasti bilo da je u pitanju regulisanje nereda na fudbalskom terenu ili zatvaranje aerodroma zbog terorističke pretnje.

Jedno od bitnih određenja biopolitike je nestajanje granica između prirodnog i artificijelnog. Primeri gubitka jasnih razlika između prirodnog i artificijelnog su brojni: od samog rođenja koje može biti proizvod medicinske intervencije (veštačka oplodnja, npr.), dizajniranih beba (modifikovanog genetskog materijala), genetski modifikovane hrane, različitih posthumanih oblika kao što su robot⁴¹⁹, kiborg⁴²⁰, android⁴²¹, genoid⁴²² u kojima dolazi do sažimanja ljudskog i tehnološkog do transplatacije organa s mrtvog čoveka kao biopolitičko ukidanje granica između života i smrti. Takođe, biopolitika se ne odnosi samo na strategije genetske manipulacije, već na oblikovanje života pomoću nauke, tehnologije, politike... Ona se može shvatiti i kao “rastuća briga države za biološko blagostanje populacije uključujući kontrolu i prevenciju bolesti, primereno snabdevanje hranom i vodom, osiguravanje sanitarnih čvorova i obrazovanje”, ali kao “nadzor/represija nad životom državljanina”.⁴²³

Najopštija određenja biopolitičke umetnosti izvedena su iz ovog teorijskog koncepta koji problematizuje život, ne kao prirodni, već artificijelni fenomen, proizvod različitih strategija i odluka. O specifičnim karakteristikama biopolitičke umetnosti teško je govoriti jer se brojne savremene prakse, koje se međusobno veoma razlikuju, mogu podvesti pod ovaj termin. Ono što ih povezuje je, ne reprezentacija stvarnosti ili proizvođenje/modifikovanje umetničkih predmeta, već tretiranje života kao umetničke

⁴¹⁹ “Robot je veštačko samostalno telo upravljano algoritmima koji omogućavaju simulaciju telesnog ponašanja - rada i delanja - ljudskog stvorenja.” M. Šuvaković, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 580.

⁴²⁰ “Kiborg je veštački ‘organizam’ nastao artikulacijom hardverski povezane mašine i biološkog organizma.” Isto, 580.

⁴²¹ “Android je, u opštem smislu, veštački izveden organizam koji svojom telesnošću podseća na ljudsko stvorenje.” Isto, 580.

⁴²² “Android je kopija muškarca, a genoid kopija žene.” Isto, 580.

⁴²³ M. Krivak, *n. d.*, 167.

aktivnosti, "čiste aktivnosti".⁴²⁴ Ta aktivnost uključuje strategije, odluke, postupke i tehnike kojima se sam život oblikuje i tretira kao "umetnička pojava". Biopolitička umetnost kao najšire terminološko određenje obuhvata i sledeće pojave: bioumetnost - rad sa živim organizmima (mikroorganizmima, makroorganizmima), genetičku umetnost - rad sa genetskim materijalima, *body art* - rad sa telom, biotehnopolitiku - kombinovanje organizama i mašina, sajberumetnost - kombinovanje fizičkog i virtuelnog tela.

U ovom poglavlju biće reči o biopolitičkoj umetnosti kao kontekstualnoj praksi koja oblikuje život u najširem smislu: upotreba života kao "materijala" sa kojim se radi, rad sa različitim formama života, život u njegovoj društvenoj determinisanosti, ali i kritičko sagledavanje biopolitičkih strategija vlasti, na lokalnom i globalnom nivou, oblikovanje života populacije. Zašto je biopolitička umetnost kontekstualna praksa? Zašto je uvođenje dokumentacije karakteristično za drugu polovinu 20. veka bitno za biopolitičku umetnost? Kakva je funkcija narativa u biopolitičkim strategijama? Kakva je veza između biopolitike i postprodukcije? Šta određene aktivnosti, biopolitičke strategije čini umetničkim u odnosu na identične, neumetničke aktivnosti? Ovo su neka od pitanja koja ocrtavaju okvir za interpretaciju biopolitičkih praksi kao kontekstualnih o kojima će biti reči u ovom poglavlju.

3.3.1. "Komad realnosti"

Pitanje koje se prvo nameće je kako je uopšte "život" postao "umetnička pojava" - ne reprezentacija života ili imitacija stvarnosti, već svakodnevno iskustvo, elementi prirodnog, odnosno sve što pripada životu nasuprot umetnosti? Polazište je svakako avangardna ideja povezivanja umetnosti i života koja je otvorila prostor za upad neumetničkog u registar umetnosti. Avangardne prakse koje u osnovi imaju postupak montaže (kolaž, asamblaž, fotomontaža) - uvode fragmente realnosti, neumetničke materijale (novine, ambalaže, tkaninu, tipografiju) i predmete u slikarski prostor. Redimejd je posebno indikativan jer predstavlja "komad realnosti" koji kao takav

⁴²⁴ B. Grojs, "Umjetnost u doba politike - od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji", *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006, 11.

funkcioniše i u umetničkom i neumetničkom kontekstu i direktno se suprotstavlja podeli na život i umetnost, bar na nivou materijalnog. Ovi neumetnički materijali i predmeti predstavljaju najranije “upade realnog” ili uvođenje “života” u umetnost. Istovremeno, ove prakse se mogu posmatrati kao arhiviranje fragmenata realnosti istrgnutih iz svog prvobitnog, neumetničkog konteksta.

Sa pojavom filma, pokret ulazi u sliku. Kretanje je još jedan vid “života”: kada se kaže “život”, misli se, pre svega, na kretanje jer se u prirodi sve kreće. S tehničkom reproduktivnošću pojavljuju se mediji koji uključuju vremensku dimenziju koja direktno povezuje umetnost i život jer funkcioniše i u jednom i u drugom registru. S. Spieker naziva film i fotografiju “modernim arhivama realnosti”⁴²⁵. Ključna razlika između modernih arhiva koje se javljaju u 19. veku i arhiva iz 18. veka vezana je za uvođenje vremenske dimenzije. Nastale u doba prosvetiteljstva, osamnaestovekovne arhive organizovane su šematski, podeljene po apstraktnim kategorijama s prosvetiteljskim ciljem sistematizacije celokupnog postojećeg znanja. Za razliku od njih, moderne arhive uključuju vremensku dimenziju. Film i fotografija omogućavaju arhiviranje fragmenata realnosti - onoga što se u određenom trenutku nalazi na određenom mestu. To je uslovalo verovanje da se vreme, ono što je trenutno, prolazno, propadljivo, može arhivirati. Spieker ističe da su moderne arhive, u različitim disciplinama, od istoriografije do prirodnih nauka, imale bitan uticaj na umetnost na početku 20. veka, pre svega, avangardu. Međutim, avangardni umetnici, nisu delili uverenje o mogućnostima arhiviranja vremena i kritikovali su ga tako što su isticali značaj slučaja (Dišan), podsvesnog (nadrealizam) i mogućnost optičkih intervencije na filmu (El Lisicki, S. Ejzenštajn).⁴²⁶ Predmet njihove kritike bila je, pre svega, vera u mogućnost arhiviranja celokupne realnosti kao uređene, racionalne celine koja se progresivno i linearno razvija. Dadaistička montaža direktno dovodi u pitanje tu veru u racionalnu uređenost, istaliranjem matrice haosa, uvođenjem neuređenog ili nasumičnog skupa elemenata. Kada Francis Picabia razbije švajcarski sat i njegove delove potopi u mastilo i zatim nalepi na list papira on, ne samo što uvodi nove odnose među njegovim

⁴²⁵ S. Spieker, *The Big Archive. Art from bureaucracy*, The MIT Press, 2008, 9.

⁴²⁶ Isto, 9.

delovima, već dovodi u pitanje njegovu funkciju prenošenja vremena i linearnog kretanja uopšte (*Alarm Clock I*, 1919).⁴²⁷

Na iskustvu avangardnih istraživanja početkom druge polovine 20. veka javljaju se različite umetničke prakse koje uključuju vremensku dimenziju, ali i novu dimenziju “života” - aktivnost ili delovanje. To je, pre svega, performans. Umetnički predmet je u performansu zamenjen aktivnošću samog umetnika: “U performansu, umetnici prezentuju i reprezentuju sebe u procesu *bivanja i delanja*, a ti činovi se odvijaju unutar jednog kulturnog konteksta i pred javnošću.”⁴²⁸ Performans redefiniše odnos između posmatrača i umetničkog dela, umetnika i publike tako što umesto subjekat/objekat odnosa uvodi susret, relacije između subjekata. Istovremeno, umetnički predmet zamenjuje iskustvo koje funkcioniše van postojećih podela na privatno/javno jer istovremeno može biti krajnje individualno, a javno. Takođe, produkcija umetničkog rada, “nekada misteriozni i skriveni čin stvaranja postaje vidljiv i konkretan”⁴²⁹ čin. Međutim, ono što je svakako najizrazitije je da telo postaje “primarno sredstvo označavanja u prenošenju vizuelnih koncepata”⁴³⁰. Time se, moglo bi se reći, zadaje završni udarac ideji o autonomiji umetnosti, njenoj odvojenosti od života, prirode. Telo postaje medij, *interface*, društveni i politički subjekt koji deluje u određenom kontekstu. Sa ulakom tela u umetnost relativizuju se granice između prezentacije i reprezentacije, stvarnog i artifičijelnog, umetničkog i neumetničkog jer telo funkcioniše u svim pomenutim registrima.

Pošto je u performansu u fokusu određena aktivnost, a ne predmet, jedini materijalni trag te aktivnosti je dokumentacija, na primer, foto, video ili zvučni zapis. Dokumentovanje, arhiviranje u tom slučaju postaje prateća aktivnost performansa.⁴³¹ Fotografija, a na sličan način i video, povezuje nove umetničke prakse koje su se

⁴²⁷ Isto, 7.

⁴²⁸ K. Stajls, “Performans”, *Kritički termini istorije umetnosti*, n. d., 105.

⁴²⁹ Isto, 106.

⁴³⁰ Isto, 106.

⁴³¹ “Performans je uvek praćen pomoćnim sredstvima reprezentacije koji čuvaju informaciju o performansu (uglavnom fotografsku) ili su potrebni za njegovo rekonstruisanje, re-materijalizovanje.” *Conceptual Art*, n. d., 20.

pojave šezdesetih godina, a koje su međusobno različite: performans, land art, arte povera, konceptualna umetnost. U prvom planu je njena dokumentarna funkcija, a ne estetska kao što je slučaj sa umetničkom fotografijom. Pristup fotografiji o kojem je ovde reč preuzet je iz “ne-umetničkog socijalnog polja”⁴³². Pošto su jedini materijalni tragovi određene umetničke aktivnosti bili vezani za dokumentaciju te aktivnosti, dokumentacija o umetničkom radu je vremenom dobila status umetničkog dela jer je ona bila jedini materijalni trag njegovog egzistiranja: umetnički rad izjednačen je sa dokumentacijom o njemu. Time je moderna arhiva koja je vezana za pojavu medija tehničke reprodukcije (film i fotografiju) dobila legitimni status u registru umetnosti.

Međutim, kao što je već rečeno, već su avangardni umetnici imali sumnju u ovakav dokument. Dokument o nečemu sam po sebi predstavlja izvesnu formu posredovanja u odnosu na nešto što je postojalo ili se zbilo, jednom rečju, u odnosu na prvobitnu ili autentičnu, originalnu situaciju što se zapravo odnosi na kontekst u kojem se ta situacija odigrava. Izvođenje performansa je vezano za prvobitni kontekst koji ima privilegovan status kao autentičan, originalan. Iz toga sledi da svi koji su bili prisutni u toj “situaciji” su jedini, “pravi” svedoci, odnosno jedini koji poznaju, imaju saznanja o prvobitnom kontekstu kao takvom. Ipak, autentičnost i jedinstvenost prvobitnog konteksta su diskutabilni. Ako se pođe od bazične pretpostavke da su u svedočenja nužno upletena subjektivna viđenja, doživljaji, emocije, različiti nivoi prepoznavanja simboličkih elemenata u zavisnosti od obrazovanja, kognitivnih sposobnosti i sučeljavanja subjektivnih interpretacija (doživljaja) i objektivnih elemenata (okolnosti), onda se autentičnost, nepromenljivost prvobitnog konteksta dovodi u pitanje. Takođe, ako se pođe od pretpostavke da je moguće doći do konsenzusa u subjektivnim interpretacijama pomoću kojih bi bilo moguće govoriti o karakteristikama tog prvobitnog konteksta, onda je njegovo postojanje moguće. Međutim, i u tom slučaju reč je o jednom naknadno konstruisanom modelu, posredno uspostavljenoj formi u čijoj osnovi je interpretacija. To upućuje na problematičnost definisanja prvobitnog konteksta.

Prvobitni kontekst podrazumeva neku vrstu autohtonog postojanja nezavisnu od drugih činilaca, zatvoreni sistem i nekakvu suštinu koja definiše njegovo

⁴³² J. Wall, “Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art”, *Conceptual Art*, n. d., 249.

funkcionisanje. Pošto su sve to recidivi tradicionalnog shvatanja umetnosti, neprimenjivi na netradicionalne umetničke prakse, kontekst kao zatvoreni sistem dovodi se u pitanje, a samim tim i postojanje prvobitnog konteksta kao takvog. Dekonstrukcija konteksta kao lingvističkog pojma pokazala je da prvobitni kontekst, zapravo, ne postoji. To, s druge strane, čini problematičnim i sam postupak dokumentovanja jer povlači sledeća pitanja: da li je dokument objektivna informacija onoga što se dogodilo ili subjektivno viđenje i na koji način se interpretira u odnosu na aktivnost koju dokumentuje?

Ovakva pitanja su naročito dobila na značaju sa uviđanjem ograničenih tehničkih mogućnosti medija za dokumentaciju, naročito tokom šezdesetih godina kada se performans konstituiše kao zasebna umetnička praksa i kada se javlja potreba za njegovim dokumentovanjem. Istovremeno, kada je dokument dobio svoj status u umetnosti i postao konstitutivni deo umetničkih praksi, otvorio se prostor za eksperimentisanje i proširivanje funkcija dokumentacije, a konsekvencija je pervertiranje dokumentarne funkcije: od prateće u delatnost od prioritetnog značaja. Ono što je mišljeno kao akcija, performans, ambijent, menja se u izvođenje za aparat (foto-aparat, kameru). Ono što je imalo pomoćnu, spoljašnju, marginalnu ulogu - dokumentovanje - postaje konstitutivno za sam rad. Izvođenje se izjednačava sa dokumentovanjem, odnosno rad se izvodi kako bi se dokumentovao.⁴³³ Performansi, ne samo da su dokumentovani, već su, pored toga, počeli da se koncipiraju za dokumentovanje: za izvođenje pred kamerom, odnosno foto-aparatom. To su istovremeno prakse od velikog značaja za, na primer, pojavu video umetnost ili konceptualne fotografije.

U tom kontekstu se mogu posmatrati ne samo performansi, već i druge umetničke prakse koje su mišljene kao dokument: npr. neki od najpoznatijih land art radova poznati su isključivo preko svoje dokumentacije. Šta više, oni su koncipirani, ne za posmatranje, prisustvovanje ili obilaženje, već kao dokument prezentovan u izlagačkom prostoru. Opšte je poznato da je njihova realizacija vezana za često vrlo nepristupačne, nenaseljene i udaljene lokacije tako da je njihovo egzistiranje u umetničkom kontekstu posredovano dokumentacijom. O radu R. Smitsona *Spirala Jetty*, na primer, zna se, pre svega, na osnovu dokumentarnog filma i fotografija. Isto važi i za Dišanovu *Fontanu*:

⁴³³ O vezi između videa i performansa bilo je reči u prvom delu teze (Disperzija medija).

Štiglicova fotografija dokumentuje njeno postojanje kao i brojne kopije, replike, tekstovi koji su je učinili “prisutnom” tokom čitavog 20. veka.

Najraniji primeri dokumentovanja umetničke aktivnosti u srpskoj umetnosti su u radovima Vladana Radovanovića *Fijo-tan-bl* (1957), *Mini projekti: Da-Ne* (1958), *Akcija na prirodnom taktizonu* (1958), *Lažno penjanje* (1958) u kojima se pomoću fotografije dokumentuje određena aktivnost, proces u različitim vremenskim razmacima i Leonida Šejke *Proglašavanje*⁴³⁴ (1958) u kojem je zabeležena akcija proglašavanja, ”čin kojim se neki predmet uvodi u Đubrište“⁴³⁵.

3.3.2. Umetnička dokumentacija

U tekstu “Umjetnost u doba biopolitike - od umjetničkog dijela k umjetničkoj dokumentaciji” Grojs naglašava da institucionalizacija, ulazak u muzeje, nužno za sobom povlači vraćanje tradicionalnom. To, naravno, ne uključuje vraćanje tradicionalnom shvatanju umetničkog dela, već svođenje na tradicionalniji vid funkcionisanja. Ako su akcija, performans ili ambijent prakse koje se suprotstavljaju privilegovanom statusu umetničkog predmeta, onda je dokumentacija izložena kao umetnički rad vraćanje predmetnom, a samim tim i tradicionalnijoj formi. To je ujedno i polazište za Grojsovo drugačije shvatanje dokumentacije.

Grojs govori o jednoj tendenciji prisutnoj u poslednjih nekoliko decenija: interesovanje sa umetničkog rada prešlo je na umetničku dokumentaciju. Kada odemo u muzej ili na izložbu pretpostavka je da idemo da gledamo umetničke radove. Oni referiraju na određene teme iz svakodnevnog života ili političke probleme, ali ne na umetnost jer oni jesu umetnost. Međutim, u muzejima se sve češće susrećemo, ne sa umetničkim delima, već sa dokumentima o umetničkim aktivnostima. Dokumentacija je medijski raznovrsna - može biti slika, fotografija, instalacija - slično umetničkom delu,

⁴³⁴ Na fotografijama su dve situacije: Šejka koji, u nekoj vrsti, improvizovanog ogrtača, vrši određenu akciju nad nađenim predmetom, flašom. U drugoj situaciji Šejka pozira držeći u rukama određeni znak, crni krug u belom kvadratu presečenom dijagonalama, cadis. Obe situacije proizlaze iz Šejkinog vrlo kompleksnog teorijskog diskursa nazvanim sistemom kvartura koji se bazira na simboličkom značenju broja 4.

⁴³⁵ I. Subotić, “Leonid Šejka: parabola o integralnom”, Katalog retrospektivne izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972, 31.

bilo da je reč o tradicionalnim ili novim medijima. Međutim, u ovom slučaju mediji “ne predstavljaju umetnost, već je samo dokumentuju”⁴³⁶. Postavlja se pitanje: kako je moguće da određeni predmet nije umetnički rad, a da je istovremeno dokument određene umetničke aktivnosti, ako je, kao što smo videli, sa institucionalizacijom novih umetničkih praksi dokument izjednačen sa umetničkim radom?

Ključna razlika između umetničkog rada kao dokumenta i umetničke dokumentacije je što je umetnički rad proizvod ili rezultat određene umetničke delatnosti, njen cilj, krajnji ishod i završetak te aktivnosti, a umetnička dokumentacija nije krajnji proizvod određene umetničke aktivnosti, već samo dokument o toj aktivnosti koja se nužno ne završava postupkom dokumentovanja. Izjednačavanjem umetničkog rada i dokumentacije, netradicionalna forma umetničkog delovanja - a to je umetnička aktivnost kao proces, trajanje - svodi se na tradicionalnu, predmet što je Grojsova teza. Time se zanemaruje ključna osobenost te umetničke produkcija, a to je da ona ne predstavlja umetnički rad, već ga dokumentuje.

Umetnost u doba biopolitike postaje biopolitična zato što koristi umetnička sredstva da bi produkovala i dokumentovala život kao čistu aktivnost. Biopolitička umetnost nije nužno vezana za tehnološke strategije genetske manipulacije⁴³⁷ ili direktno preoblikovanje tela⁴³⁸. Biopolitička umetnost je i detektovanje različitih biopolitičkih strategija u svakodnevnom kao što je oblikovanje života kao biološke činjenice, od rođenja do smrti u smislu instaliranja različitih matrica - društvenih, političkih, kulturnih, istorijskih, ekonomskih... - koje ga regulišu i kontrolišu. Istovremeno, sam život postao je predmet različitih intervencija, artificijelnih strategija - tehničkih, genetskih, hirurških, kozmetičkih i umetničkih. Ako nije sudbina, prirodna pojava, već nešto što je artificijelno, onda je život automatski politizovan jer je način njegovog funkcionisanja, ne skup datosti, već odluka. Iz toga razloga, po Grojsu, umetnost u doba biopolitike ne može biti drugačija nego biopolitička: ona problematizuje te artificijelne strategije oblikovanja života i dokumentuje ih umetničkim sredstvima.

⁴³⁶ B. Grojs, “Umjetnost u doba politike - od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, *n. d.*, 13.

⁴³⁷ Npr. rad Eduarda Kaca sa genetski modifikovanim zelenim zecom.

⁴³⁸ Npr. hirurške intervencije Orlan.

Ako se pođe od toga da umetnička dokumentacija nije umetnički rad jer, samim tim što upućuje na umetnost odnosno određenu umetničku, životnu aktivnost, ona ne može istovremeno biti i umetnički rad, onda se može zaključiti da je umetnička dokumentacija prateći momenat same umetničke aktivnosti. Međutim, umetnička dokumentacija je jedini trag te aktivnosti i ono što joj dodeljuje umetnički karakter jer se sama aktivnost ne mora nužno razlikovati od bilo koje druge neumetničke aktivnosti. U tom smislu ona je ključna za egzistiranje te aktivnosti unutar registra umetnosti. Njeno percipiranje kao umetničke, a ne samo životne aktivnosti, zavisi upravo od umetničke dokumentacije koja je čini vidljivom i prisutnom u registru umetnosti. Istovremeno, umetnička dokumentacija se prezentuje kao narativ i upravo narativ, kako Grojs ističe, daje umetnički karakter određenoj aktivnosti koja kao takva ne mora nužno da se prepozna kao umetnička.⁴³⁹ Narativ razlikuje umetničku od neumetničke aktivnosti jer formalnih razlika između umetničkog i neumetničkog nema. Kao što je pitanje originalnosti, autentičnosti stvar konteksta - mesta u kojem je rad izložen i narativa vezanog za sam rad i pitanje artificijelnosti odnosno prirodnosti vezano je za narativ, a ne za nešto što se kao takvo može opaziti.

Umjetnička dokumentacija, naprotiv, znači pokušaj korištenja umjetničkih medija u umjetničkim prostorima kako bi se uputilo na život sam, odnosno na čistu aktivnost, čistu praksu, na umjetnički život, kao da je bez želje da ga se direktno predstavi. Umjetnost postaje oblik života, dok umjetničko djelo postaje neumjetnost, puka dokumentacija te životne forme. Moglo bi se također reći da umjetnost postaje biopolitičkom, stoga jer počinje koristiti umjetnička sredstva u namjeri da stvori i dokumentira život kao čistu aktivnost.⁴⁴⁰

Grojs dolazi do paradoksalnog zaključka da umetnost postaje *način života*, a umetnički rad ne-umetnost, već dokumentacija tog *načina života*. U galerijama su izložene slike, crteži, fotografije, video radovi, tekstovi, instalacije - drugim rečima uobičajene forme umetničkih radova. Ali, umetnost se ne može prezentovati pomoću ovih medija jer je

⁴³⁹ "Razlika između živog i umjetnog tada je isključivo naracijske prirode. Ne može se vidjeti nego tek ispričati, dokumentirati. Nekom predmetu može se pridodati pretpovijest, geneza, porijeklo pomoću priče." B. Groys, *n. d.*

⁴⁴⁰ Isto, 10.

ona sama *način života*, već se samo može dokumentovati.”⁴⁴¹ Umetnost je biopolitička zato što ona proizvodi i dokumentuje sam život kao čistu aktivnost umetničkim sredstvima. Ovakva vrsta umetničke dokumentacije svojstvena je dobu biopolitike u kojem je život sam predmet tehničke i umetničke intervencije.

Iako se biopolitičko shvatanje umetnosti vezuje za poslednje decenije 20. veka, najraniji nagoveštaji biopolitičkih praksi mogu se detektovati u neoavangardnim praksama, pre svega, fluksusu i, kasnije, konceptualnoj umetnosti. Tada se reafirmišu avangardne ideje koje u prvi plan stavljaju aktivnost umetnika, a ne proizvodnju umetničkog predmeta. Rad *Instructions for Paintings* (1962) Yoko Ono jedan je od najranijih primera problematizovanja artificijelnih strategija koje oblikuju život. Ovaj rad ima formu instrukcije u doslovnom smislu: kratka, mašinski otkucana uputstva o tome kako napraviti sliku ili je jednostavno zamisliti. Zanimljivo je da je Yoko Ono u početku smatrala da njene instrukcije nisu umetnički radovi, već nešto slično partiturama za izvođenje muzičkih kompozicija, i da stoga nisu za izlaganje u galerijskom prostoru. U periodu od godinu dana ovaj rad je prošao različite faze: od performansa u kojem Yoko Ono daje usmene instrukcije svakom posetiocu za izvođenje uz potrebne materijale (ili galerista u njenom odsustvu), faze u kojoj je rad izložen kao slika nastala na osnovu instrukcija, do konceptualnog rada svedenog na same instrukcije. Instrukcije nisu imale formu umetničkog rada jer upućuju na aktivnost koja se odvija van izlagačkog prostora, u svakodnevnom, neumetničkom registru. Ono što se izlaže u formi umetničkog rada je dokumentacija koja ukazuje na koncept, artificijelni karakter aktivnosti, skup odluka koje modifikuju ili kreiraju određenu aktivnost koja nije nužno vezana za registar umetnosti. Slika je u ovom slučaju virtuelna slika koja uračunava beskrajn broj mogućih realizacija i ponavljanja. Istovremeno, instrukcije su ukazale na još jedan kvalitet slike: potencijalno učešće posmatrača sliku čini virtuelnom, a samo izvođenje aktualizovanjem njenog virtualnog stanja. To sliku u velikoj meri približava digitalnom zapisu: ona postoji kao informacija, dokument, a ne kao konkretan predmet.⁴⁴²

⁴⁴¹ B. Groys, “The Loneliness of the Project”, *Going Public, e-flux journal*, Stenberg Press, 2010, 78.

⁴⁴² “Stav da delo ili konačni rezultat nisu bitni, već je bitan egzistencijalni čin, iskustvo i svest, temelji se na uverenju da je umetnost istraživanje ili način života ili igra, a delo samo jedno od pomoćnih trenutnih instrumenata istraživanja, življenja ili igre.” M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost, n. d.*, 17.

Umetnička dokumentacija ukazuje na aktivnost, jednakost između umetnosti i života, a ne reprezentaciju života. Život sam je po automatizmu političan ili proizvod određene političke volje, a dominantan vid sprovođenja te volje (biopolitike) je tehnička, birokratska dokumentacija. U tom smislu nije slučajnost što je i dominantni vid umetničkog izražavanja - dokumentacija.

Rad *Tri koraka* (1976) Jovana Čekića može se posmatrati kao prelaz iz prve u drugu formu dokumentovanja. Na četiri crno-belo fotografije pojavljuje se isti motiv - čizme. Međutim, one nisu *predmet* fotografisanja. Predmet fotografisanja je proces kretanja od tačke A do tačke B. Način na koji su one predstavljene odgovara logici realnog kretanja tako da se dobija utisak pokreta. S druge strane, taj pokret je ipak fiktivan jer čizme niko ne nosi, već se kreću same. Na fotografijama se pojavljuju i neki motivi koji takođe nisu neophodni za predstavljanje kretanja, šta više, suvišni su. To su beli papir standardnog A4 formata i vertikala u središtu kompozicije takođe od papira. Ako se pretpostavi da nisu u pitanju samo likovni elementi koji naglašavaju proces kretanja, onda njihovo prisustvo svakako nije slučajno. Papir, u načelu, služi za beleženje određenih podataka, a u ovom slučaju, čini se, da nije u pitanju slikarski pribor, već upravo onaj koji se koristi u administraciji za beleženje različitih podataka. Ovde su direktno dovedeni u vezu listovi papira i čizme iako je papir formalni element, a ne neophodni za kretanje. Čizme su doslovno dobile funkciju "podatka" na papiru. U radu je rekonstruisan, a ne predstavljen, proces kretanja. Rekonstrukcija ima artificijelni karakter, ali je polazište kretanje, uobičajena životna aktivnost. U pitanju je, dakle, dokumentacija određene životne aktivnosti kao artificijelne forme.

“Dominantni medij moderne biopolitike stoga je birokratska i tehnološka dokumentacija, koja uključuje planove, propise, izveštaje, statističke analize i projektne planove. Nimalo slučajno umjetnost također koristi isti medij dokumentacije kada želi ukazati na sebe kao na život.”⁴⁴³

Douglas Huebler u radu *Variable Pieces #70* (1971) funkciju fotografske arhive dovodi do ekstrema sa ciljem da dokumentuje sve ljude i time napravi

⁴⁴³ B. Grojs, “Umjetnost u doba politike - od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, *n. d.*, 13.

najsveobuhvatniju arhivu. Njegovu arhivu čine foto-dokumenti nasumično poređani, oslobođeni estetskog ili bilo kog drugog kriterijuma i u prvom planu je dokumentovanje života ljudske vrste kao takve. Njegov rad se može posmatrati kao recidiv devetnaestovekovnog verovanja u modernu arhivu koja, pomoću medija tehničke reprodukcije, može zabeležiti svaki trenutak.

Za razliku od njega, Neša Paripović rad *Photo-Dossier* (1976) koncipira takođe kao birokratsku dokumentaciju, ali sopstvenog života. U pitanju je kseroks-knjiga sastavljena od dvadesetak fotografija na kojima su prikazane različite situacije iz života umetnika: on sa prijateljima, kolegama, na otvaranjima izložbi, predavanjima, neformalnim druženjima - situacije koje pripadaju njegovom privatnom i profesionalnom životu. Razlika između privatnog i profesionalnog zapravo ne postoji, ili ne bar kao jasno određenje, kod ovakvog tipa birokratskog, "objektivnog" prikupljanja podataka čija je funkcija, pre svega, informativna. To potvrđuje i tretiranje umetnika kao objekta dokumentovanja koji na tim fotografijama nije ni na koji način izdvojen u smislu naglašavanja njegove važnosti iz čega proizlazi da fotografije nisu režirane, već doslovno dokumenti sakupljeni od strane nekog "objektivnog" posmatrača, prolaznika ili poznanika. Više od same "objektivnosti" značajno je tretiranje informacija kao tragova realnosti, arhiviranje podataka koji upućuju na ponašanje umetnika. "Ponašanje umetnika" postaje način umetničkog izražavanja, umetnička forma, a beleženje situacija iz svakodnevnog života umetnika, trag, dokaz ili dokument o tome.⁴⁴⁴ U ovom radu slika je dovedena u istu ravan sa informacijom. Način na koji su prezentovane, kao knjiga, naglašava njihovu informativnu ulogu. To uostalom potvrđuje i naziv rada koji eksplicitno upućuje na administrativnu kategoriju, dosije. Dosije ima funkciju prikupljanje podataka o nečijim aktivnostima. Takođe, mogle bi se zameniti sa tekstem, što nije teško zamisliti. Upravo to je slučaj u radu *Izveštaj o kretanju za 25. 10. 1976. god. istog umetnika:*

⁴⁴⁴ "Sve to daje povoda da se u terminologiju tekuće kritike uvodi pojam umetničkog ponašanja, o kojem R. Barilli daje sledeću izjavu: "U ponašanju naglasak treba staviti na ličnost umetnika, ili bolje reći estetskog istraživača - fizičku i psihičku ličnost, telo i duh - dok su tradicionalna shvatanja, zaboravljajući ili ostavljajući po strani različite gestualne, manuelne i fizičke postupke preko kojih se to ponašanje ostvaruje, navodila da se prednost da delu." J. Denegri, "Govor u prvom licu - isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina", *Nova umetnost u Srbiji*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983, 7.

“10.00h Napušta kuću, odlazi na Tehnički fakultet,
razgovara sa studentom iz Palestine.

10.30h Ulazi u zgradu televizije, ostaje oko 1 čas
izlazi sa jednom torbom.

11.30h Dolazi u Studentski kulturni centar, M. Tita 48,
razgovara sa.....”

Sumnja u klasične forme umetničkog izražavanja i njihovu funkciju posredovanja između umetnika i okoline kao i stavljanje u prvi plan aktivnosti samog umetnika, a ne produkta delovanja (umetničkog dela) problematizuje se u radu *Bez naziva* (1975) Neše Paripovića.⁴⁴⁵ Iako je reč o jednoj tradicionalnoj temi - umetnik u ateljeu - situacija nije sasvim “tradicionalna” jer ne predstavlja umetnika kako radi u smislu manuelnog rada, slikanja, vajanja, već u procesu mišljenja. U seriji fotografija rekonstruisan je upravo proces mišljenja, umetnika suočenog sa situacijom odustajanja od reprezentacije. Prazan list papira predstavlja, s jedne strane, zadati okvir umetnikovog izražavanja i, s druge strane, izdvojenost umetničkog delovanja iz svakodnevnog života, dok je mišljenje aktivnost koja povezuje oba registra, umetnost i život, “pretvaranje tela u vidljivi znak imaterijalnog događaja”⁴⁴⁶. U radu *Odnos ruka-glava* (1979) list papira kao zadati okvir nestaje: ostaje proces mišljenja. Ono što je vezano za manuelni rad, ruka, sada je u funkciji mišljenja. Podelu na mentalno i manuelno zamenilo je usklađivanje ruke i glave, nestajanje razlike između mentalnog i manuelnog i izjednačavanje umetničkog delovanja sa životnom aktivnošću.

Varijanta *umetničkog ponašanja* kao načina umetničkog izražavanja koji uračunava nepostajanje fiksnih granica između umetničkog izražavanja i svakodnevnog života predstavlja i strategija koju je J. Denegri nazvao *govorom u prvom licu*.

“Umetnik se stoga u svom radu više ne služi posredovanjem neke određene likovne forme kroz koju se ta osećanja redovno filtriraju, on otklanja sve opne između svoga *ja* i okolne realnosti, opredeljujući se za izražajnu strategiju koju nazivamo autorskim *govorom u prvom licu*: to je govor ponašanja, govor tela ili govor gestova i znakova, nikada pak govor

⁴⁴⁵ “*Bez naziva* je, po mom mišljenju, prekretnica u radu, jer se tu prvi put izgubila slika – ostao je prazan papir. Otud razmišljanje i strah.” M. Stanković, “Izlazak iz slike, ulazak u zvuk”, intervju sa Nešom Paripovićem, www.dipassage.org.

⁴⁴⁶ D. Sretenović, *Postajanje umetnošću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 13.

formi i u sebi zatvorenih materijalnih objekata, a osnovni cilj tog neposrednog i izrazito individualnog govora jeste da se na planu simboličkog jezika umetnosti iskaže stremljenje ka *dijalektici oslobođenja*, čemu se krajem 60-tih i početkom 70-ih godina težilo polazeći od mnogih posebnih i specifičnih zahteva.”⁴⁴⁷

Kratkoročne biopolitičke strategije oblikovanja "tela" ili funkcionisanja živog organizma čiji je efekat vidljiv u relativno kratkom vremenskom periodu predmet su dokumentovanja u radu *Žito* (1976) Jovana Čekića i performansu *Ritam 2* (1974) Marine Abramović. Čekić fotografiše proces rasta i sušenja žita u periodu od sedam dana. Oba procesa, naizgled “prirodna” praćena su tabelom koja pokazuje da je reč o kontrolisanim situacijama. Svojom odlukom o dodavanju/oduzimanju vode, Čekić modifikuje prirodni proces ukazujući na biopolitičko kao sastavni deo svakodnevnog, prirodnog. Marina Abramović u performansu *Ritam 2* (1974) takođe “oblikuje” svoj život odlukom da konzumira medikamente za lečenje akutne šizofrenije što dovodi do modifikacije njenog psihičkog stanja, pokreta, ponašanja... Konsekvenca njene odluke je nemogućnost kontrolisanja sopstvenog tela. Time se istovremeno ova kontrola izmešta na neku "višu instancu".

3.3.3. Život-kao-projekat

U *Postprodukciji* Burio govori o upotrebi sveta kao tipu postprodukcije. Umetnost, kako ističe, reprogramira društvene norme tako što im daje umetnički karakter. On, pre svega, misli na različite vrste delovanja, institucionalnog i vaninstitucionalnog, zatim, različite oblike ponašanja, socijalne, političke i ekonomske matrice koje ulaze u registar umetnosti. Umetnost je nemoguće odvojiti od društvene pozadine jer koristi postojeće društvene oblike. To je suprotno stanovište od onog koje izdvaja Hauser, i koje dominira većim delom 20. veka: “umetnička dela nastaju u vezi s međuljudskim odnosima, ali postoje neovisno o njima, kao i o svim odnosima izvan sfere umetnosti i zastupaju smisao i vrednost koji su nezavisni od tih odnosa”⁴⁴⁸. Ono

⁴⁴⁷ J. Denegri, “Govor u prvom licu - isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina”, *n. d.*, 7.

⁴⁴⁸ A. Hauser, *Sociologija umetnosti*, *n. d.*, 247.

što je na početku 20. veka izdvajano kao specifičnost umetničkog izražavanja, jezik umetnosti, zamenjuje se praksama preuzetim iz različitih neumetničkih registara. Istovremeno, stapanje umetnosti sa realnošću se može posmatrati kao odustajanje od kritičke distance. Međutim, Burio ističe suprotno stanovište, a to je da ništa ne može da se kritikuje spolja jer prvo treba “naseliti” formu, a onda je kritikovati.

Sophie Calle i Gregory Shephard u radu *Double-Blind* (1992, 75:58 min, kolor, zvuk) preispituju matrice kojima je ispunjen medijski prostor, stereotipe i klišeje koji oblikuju najintimniji svet pojedinca. Rad predstavlja dokumentaciju sa zajedničkog puta u Americi čija je krajnja destinacije Las Vegas, a cilj njihovo venčanje. Koncipiran je kao paralelno vođenje dnevnika, preko kojeg se otkriva njihov međusobni emotivni odnos. Dnevnik, pored zapisa, čine fotografije i video materijal, a sve skupa predstavlja dokumentaciju sa putovanja koja pruža uvid u jedan, krajnje lični, privatni segment njihovog života koji je istovremeno njihov zajednički umetnički projekat. U osnovi i jednog i drugog je sam život, odnosno iskazi, fotografije, video klipovi pomoću kojih je taj život uobličen i aktualizovan u recepciji posmatrača. Može se postaviti pitanje da li je to realni život prenet u umetničku formu ili artificijelni koncept uveden u svakodnevno? Ovakvo pitanje uračunava razliku između umetnosti i svakodnevnog života, a ta razlika u ovom slučaju ne postoji ili nije relevantna. Ovde je umetničko delovanje (umetnički rad) izjednačeno sa neumetničkim (putovanjem), sam život je umetnički projekat, život-kao-projekat. Završni deo projekta je venčanje u Las Vegasu kojim se njihovo zajedničko putovanje završava, ali se na samom kraju filma kao epilog pojavljuju fotografije sa *fake* venčanja u Parizu koje je organizovano nakon putovanja jer je njena želja bila, kako sama kaže, da ima one standardne, uobičajene fotografije sa venčanja na kojima je ona u venčanici, okružena gostima, hranom... Ono što je indikativno je da razlike između njihovog “pravog” i *fake* venčanja iz ugla posmatrača, ali i iz njenog ugla, zapravo nema. I jedno i drugo su deo njenog precizno koncipiranog plana koji uračunava dokumentaciju kao krajnji produkt.

Ono što se odigrava na putovanju istovremeno se dokumentuje, a moglo bi se reći i da se odigravo upravo iz razloga da bi se dokumentovalo. To potvrđuje i forma video rada koncipiranog kao dnevnički zapis tako da su dokumentovanje i *real life* istovremeni. U dokumentarnom filmu ili vođenju dnevnika proces dokumentovanja je prateći u odnosu na život, a samim tim i odvojen od njega. Međutim, ovde je

dokumentovanje deo života i obrnuto. To je naročito naglašeno u jednom kadru koji predstavlja problemski okvir rada. Reč je o kadru u kojem njih dvoje razgovaraju. Dijalog je inače u čitavom filmu skoro sasvim izostavljen s obzirom na dnevnički pristup koji određuje narativ filma tako da i scena u kojima se njih dvoje nalaze zajedno, skoro da i nema. To je, naravno, indikativno imajući u vidu da je reč, pre svega, o odnosu dvoje ljudi sa elementima erotsko-emotivnih konotacija na šta upućuje i lajt motiv rečenica u filmu *No Sex Last Night*. Oni razgovaraju, ne *face to face* već, reklo bi se, *camera to camera* jer oboje istovremeno i snimaju jedan drugog. U radu se problematizuje ono što će sa pojavom društvenih mreža postati "way of live": život se "živi" da bi se dokumentovao, da bi se prikupili dokazi o tom životu i da bi se život u svakom trenutku mogao rekonstruisati. Na samom kraju filma on se pita (parafrazirano): "... film nas je učinio bliskim ... a sada kada je gotov... šta će biti s nama?".

Koncipiranje života kroz produkciju dokaza o njemu samom koji se mogu rekonstruisati i prezentovati Sofi Kal problematizuje i u radu *Detective* (1980). Majka, na njen zahtev, unajmljuje privatnog detektiva da je prati i beleži njene aktivnosti.⁴⁴⁹ Kao i u prethodnom, i ovde je dokumentovanje izjednačeno sa životom. Ona svoje aktivnosti modifikuje u odnosu na saznanje da je praćena, odnosno u odnosu na "dokaze" koje detektiv prikuplja o njenom kretanju.⁴⁵⁰ Istovremeno, pervertira ulogu detektiva. On nije više "onaj koji zna", izmaknut i objektivan. U ovom slučaju on ne zna da je u funkciji rada i dokumentovanja. Iz toga sledi da je život prateća aktivnost u odnosu na dokumentovanje, a ne obratno. Takođe, problematizuje se priroda informacije: da li je informacija objektivna zavisi od situacije, konteksta. Informacije koje detektiv prikuplja u kontekstu aktivnosti koju on obavlja, svog posla, objektivne su. Međutim, u kontekstu umetničkog projekta umesto objektivnosti u prvom planu su manipulativne mogućnosti proizvođenja informacija. Objektivni, distancirani posmatrač čija je metafora upravo detektiv - iščezao je.

⁴⁴⁹ "In April 1981, at my request, my mother went to a detective agency. She hired them to follow me, to report on my daily activities, and to provide photographic evidence of my existence." Y. A. Bois, "Character study - Brief Article", http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_38/ai_61907735/.

⁴⁵⁰ "It has largely adopted the structure of the forensic archive; it has often deliberately confused levels of reality or, more precisely, it has successfully transformed reality (the archive) into fiction (narration), and vice versa." Isto.

Tanja Ostojić u svojim radovima direktno preuzima matrice društvenog delovanja iz neumetničkog registra i daje im specifičnu funkciju unutar registra umetnosti: *Ilegalan prelazak granice* (2000) kada je u tri dana dva puta ilegalno prešla granicu između Slovenije i Austrije koja je i granica ka Evropskoj uniji; *Čekanje vize* (2000) je šestočasovno čekanje u redu ispred austrijske ambasade u Beogradu zajedno sa stotinak ljudi od kojih svako nosi tuce dokumenata i garantna pisma za dobijanje vize. *Looking for a Husband with EU Passport* (2000) je interaktivni veb projekat započet 2000. koji se sastoji iz nekoliko faza. U prvoj fazi umetnica je nakon objavljivanja svoje fotografije sa propratnim tekstom (*Looking for a Husband with EU Passport. Please send your applications to hottanja@hotmail.com. Do not hesitate to contact me with any further questions or detail*) razmenila preko pet stotina pisama sa svima koji su se javili na njen oglas. Nakon višemesečne komunikacije ugovoren je sastanak sa izvesnim Klemens G.-om, nemačkim umetnikom, u formi performansa ispred Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (28. novembra 2001). Zatim je usledilo venčanje (9. januar 2002), apliciranje za vizu i odlazak u Nemačku. Umetnica je više od tri godine živela u Dizeldorfu sa vizom koju je produžavala i bez dobijanja dokumenata za stalni boravak. Projekat je završen 2005. razvodom i organizovanjem zabave (*Divorce Party*) u Galeriji 35 u Berlinu.⁴⁵¹

Umetnica koja traži izlaz iz zemlje, u tom trenutku pod sankcijama, udajom za državljanina EU svoj život problematizuje kao *goli život*, biološku egzistenciju “raskorenjenog izbeglice, azilanta, apatrida, migranta”.⁴⁵² *Goli život (zoe)* je po Agambenu biopolitički prostor. Zemlja iz koje ona dolazi je konkretan primer agambenovskog *izvanrednog stanja* (pod sankcijama, zatvorena) čiji je paradigmatični model logor kao “čisti i apsolutni biopolitički prostor”. Taj “prostor” je preko različitih institucija povezan sa biopolitičkim intervencijama. U projekat su uključene različite institucije. Pored braka, jedne od, svakako, dominantnih institucija koja definiše položaj žene (supruge, majke...), prisutne su i mnoge druge institucije u okviru kojih se umetnica kreće u periodu od postavljanja oglasa, upoznavanja sa budućim mužem, venčanja, pripremanja dokumenata do iseljenja u drugu državu, učenja jezika i

⁴⁵¹ <http://www.kultur.at/howl/tanja/>.

⁴⁵² M. Krivak, *n. d.*, 169.

prezentovanja projekta: država, ambasada, iseljenički biro, opština, škola, muzej, galerija.

Zatim, rad problematizuje kulturni okvir kroz pitanje identiteta - individualnog, nacionalnog, rodnog. Na fotografiji iz oglasa ona je naga, tačnije gola, ošišana i obrijana tako da su njene individualne karakteristike svedene na minimum: ona je neko ko može da bude bilo koja žena, neko ko je izvan dominantnih stereotipa reprezentacije žene (lepa, zgodna, zavodljiva...), izvan društveno prihvatljivih uloga koje se dodeljuju ženi (možda logorašica, zatvorenica...). Iz njenog tela odstranjeno je lično, intimno. Ona je egzemplar, predstavnik vrste, deo populacije. Njeno telo je medijum između privatnog i javnog, ličnog i društvenog. Ono je biološka činjenica koja ukazuje na *goli život*. Istovremeno, ono je socijalno telo⁴⁵³, političko telo preko kojeg ona uspostavlja komunikaciju, realizuje projekat, sprovodi svoju umetničku strategiju i repositionira svoju egzistenciju. Ono je “prostor” biopolitičke intervencije koji Tanja Ostojić problematizuje tako što ga izjednačava sa prostorom svog umetničkog delovanja.

Preispitivanjem svih pomenutih dimenzija - političke, socijalne, rodne, umetničke, kulturne - Tanja Ostojić ocrta mrežu odnosa koji čine kontekst: umetnica, na početku svoje karijere, sa već formirane pozicije u umetničkom svetu, u maloj, patrijarhalnoj sredini, istočno-evropskoj državi - u tom trenutku odsečenoj, zatvorenoj - ocrta poziciju žene, umetnice, građanke, pervertira model tradicionalnog braka u medijski događaj, produkt globalne komunikacije (zemlja jeste zatvorena, ali ona komunicira sa svima), umetničko delovanje. Svi segmenti njenog projekta ukazuju na kritički odmak u odnosu na dominantne društvene matrice - brak, patrijarhalne odnose, državu, stereotipe, umetničke institucije. Simptomatično je da se njen projekat uglavnom odvija van institucija umetnosti. Simbolično približavanje instituciji umetnosti, Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, upriličeno je jedino prilikom susreta između nje i budućeg muža, ali tako da je sama institucija, ne mesto susreta, već scenografija, dekor jer se susret dešava ispred muzeja, na travnjaku. Svoj institucionalni oblik projekat dobija tek izlaganjem dokumentacije: e-mail korespondencije, albuma fotografija u kojima su dokumentovani svi događaji oko venčanja, dokumenata, prepiske...

⁴⁵³ I. Pintilie, “The Public and the Private Body in Contemporary Romanian Art”, <http://www.artmargins.com/index.php/featured-articles/120-the-public-and-the-private-body-in-contemporary>.

U radu *I'll Be Your Angel* iste umetnice telo zadržava političku, socijalnu, umetničku funkciju, ali je ono ulepšano, doterano, našminkano, sređeno, zavodljivo, erotično... Kao pratilja kuratora 49. Venecijanskog bijenala Heralda Zemana ona je s njim, u periodu od nekoliko dana, na svim javnim događajima vezanim za bijenale: otvaranjima, pres-konferencijama, koktelima, zabavama... I u ovom radu ona problematizuje različite dimenzije konteksta u kojem radi i vladajuće matrice koje određuju njegovo funkcionisanje: odnos između umetnice i kuratora u umetničkom registru, dominantne kulturne matrice o pasivnoj poziciji žene, rodne uloge, u socijalnom registru - odnos između kuratora (pozicije moći u savremenim umetničkim institucijama) i umetnice (koja zavodjenjem kuratora dobija mesto unutar institucija umetnosti)⁴⁵⁴, u tradicionalnom mitu, anđeo čuvar ili modernizovanom mitu "iza svakog uspešnog muškarca stoji žena" i političkom registru - umetnica iz male istočno-evropske države i ugledni, poznati i priznati kurator svetskog renomea. Ona prati kuratora tokom trajanja bijenala, ali je on u službi konstruisanja njenog umetničkog identiteta: on je deo rada, sredstvo pomoću koga ona problematizuje umetnički kontekst u užem smislu (jedna od najznačajnijih manifestacija savremene umetnosti) i širem smislu (žena u svetu umetnosti, pozicija žene unutar institucija umetnosti). Ono što određuje način funkcionisanja umetničkog konteksta, a nije vidljivo, već se podrazumeva ili uračunava ili negira, ona čini vidljivim, prozirnim za najširu javnost, u ovom slučaju publiku venecijanskog bijenala. Istovremeno, ono što je deo izložbe, dostupno publici je krajnje lični, najintimniji deo njenog tela: crni kvadrat od stidnih dlačica.⁴⁵⁵

U digitalnoj instalaciji *a* (2006) Dejan Grba problematizuje autoportret predstavljajući ga kao digitalnu bazu podataka sastavljenu od dokumentacije sakupljene u periodu od godinu dana u kojem se, po unapred utvrđenoj šemi i skupu pravila, svakodnevno fotografisao. Te fotografije su animirane morfovanjem, a zatim projektovane na zid tako da dominiraju galerijskim prostorom koji postaje deo rada, a ne samo prostor za projekcije. Rad je naslovljen po lakanovskom pojmu "objekt malo a"

⁴⁵⁴ Isto.

⁴⁵⁵ Referiranje na Maljevičev *Crni kvadrat* kao postupak koristila je i grupa Irvin koji su nosili crni kvadrat kao Hitlerove brkove. (*prim. aut.*)

koji označava primarnu autopercepciju - način na koji individua doživljava samu sebe.⁴⁵⁶ Predstavljena je metamorfoza tradicionalnog žanra, autoportreta u situaciju: statična slika je zamenjena pokretnom, projekcija je horizontalno postavljena tako da ne odgovara uobičajenom načinu posmatranja portreta, a posmatrač je suočen sa predimenzioniranom predstavom koju jedva da može da obuhvati pogledom. Posmatrač je zapravo onaj koji je posmatran jer je obuhvaćen projekcijom, odnosno pogledom samog umetnika. Istovremeno, taj pogled je autoreferencijalni pogled, "u samog sebe" i zato izmiče posmatraču. Rad dokumentuje životni proces (starenje) ili efekat "trajanja", minimalnih promena na licu koje su, same po sebi događaj, ali niskog intenziteta koji u ovoj situaciji (ubranog smenjivanja morfovanih fotografija) postaje vidljiv. U pitanju je susret između prirodnog (životnog procesa, života kao takvog) i artificijelnog (pre svega, artificijelne forme izlaganja u kojem je period od godinu dana izjednačen sa trajanjem digitalnog zapisa: 6 minuta i pet sekundi), "hibridizacija života efektima stvaranja umetnosti i hibridizacija umetnosti efektima proizvodnje života"⁴⁵⁷.

Video rad *Cigani i psi* (2007) Zorana Todorović problematizuje odnos između dokumentovanja i interpretacije pri čemu i proces dokumentovanja i njegove interpretacije ocrtavaju kontekst, odnose, dominantne i, manje ili više, prikrivene matrice delovanja - političkog, socijalnog, kulturnog, umetničkog... - koje formiraju ili određuju način funkcionisanja konteksta unutar kojeg umetnik radi. Ovaj rad je zbog, pre svega, svog problematičnog naziva, izazvao oštre reakcije u pojedinim segmentima javnosti i to nakon izlaganja na Oktobarskom salonu 2009. godine. Povod za negativne kritike i oštre reakcije je naziv rada koji je prepoznat kao politički nekorektan i fašistički orjentisan zbog dovođenja u vezu pasa i Cigana, upotrebe politički nekorektnog termina Cigani i dece koja se pojavljuju u situacijama okarakterisanim kao eksploatatorskim zbog nepoštovanja dečjih i manjinskih prava. Rad je, naime, snimljen tako što su malu kameru, koja se inače koristi za video nadzor, okačenu kao ogrlicu nosila deca prosjaci i psi lutalice. Snimljeni materijal je nasumično kadriran, uslovljen

⁴⁵⁶ Intervju Srđan Marković, *Glas*, Beograd, 9. maj 2006, 19.

⁴⁵⁷ M. Šuvaković, *Konceptualna umetnost, n. d.*, 795.

kretanjem i samim tim većim delom neizoštren, ali se u pojedinim delovima mogu razaznati prepoznatljivi motivi sa ulice, ljudi, deca i pojedine situacije.

Ono što je simptomatično je razlika/jaz između naziva i sadržaja rada. Naziv rada je tendenciozan jer ostavlja veliki prostor za upisivanje politički nekorektnog sadržaja što, naravno, nije slučajno. Istovremeno, sadržaj oba snimka je (rad je postavljen kao dvokanalna video instalacija), moglo bi se reći, skoro u potpunosti ispražnjen od sadržaja: arbitrarni snimci nekih poluvidljivih, manje ili više prepoznatljivih situacija ne nude nikakve ili vrlo malo informacija svedenih na opšta mesta koje se ne mogu dovesti u vezu sa nazivom rada ili sa politički nekorektnim i problematičnim insinucijama na koje upućuje naziv rada. Pozicioniranje tendencioznog, provokativnog naziva zasićenog značenjem nasuprot video materijala ispražnjenog od sadržaja ima vrlo specifičnu funkciju. Prostor koji se otvara između impregniranog sadržaja (naslov) i ispražnjenosti od sadržaja (snimci) ima funkciju lakmus papira ili "društvenog simptoma"⁴⁵⁸ koji ukazuju na "stanje" društva, određene zajednice ili preciznije kontekst u kojem umetnik radi. Zoran Todorović u ovom radu koristi biopolitičke strategije pomoću kojih precizno dijagnostifikuje kontekst. O kakvim biopolitičkim strategijama je reč?

Ove strategije prepoznaju se u više ravni. Prvo, snimanje, beleženje, dokumentovanje je u ovom slučaju izvedeno tako da je subjekt u mnogo većoj meri odsutan nego prisutan prilikom snimanja. Subjekt (dete, pas) jeste prisutan jer nosi kameru i kamera beleži situacije u kojima se oni kreću. Međutim, iz beleženja je odstranjen pogled, a sa pogledom i sve ono što ima veze sa ličnim, individualnim, subjektivnim viđenjem stvari. Pri tom nije slučajno korišćena kamera za video nadzor koja takođe funkcioniše nezavisno od pogleda. Dete (ili pas ili bilo ko drugi) u tom slučaju nije neko određeno dete, već bilo koje dete, "predstavnik" vrste ili "uzorak" populacije. Sam snimak je dokumentovanje određenog "oblika života" kao takvog. U prvom planu je beleženje samog kretanja kao aktivnosti, delovanja, uvezivanja aparata i jedinke s ciljem prikupljanja podataka.

Drugi nivo biopolitičkog delovanja vezan je za nameru umetnika da "deluje" u određenom kontekstu. Upotreba problematičnog naziva sa nedvosmisleno rasisitičkim i politički nekorektnim tendencijama u kombinaciji sa "osetljivim" društvenim grupama

⁴⁵⁸ Isto, 593.

(deca, Romi) ima za cilj intervenisanje u određenom kontekstu, proizvođenje reakcija, preispitivanje konteksta. Poput doktora koji blagim udarcima provereva reflekse pacijentu ili kao što vakcina - sa malim dozama izazivača ima funkciju proizvođenja antitela, umetnik "interveniše", podiže pažnju, beleži reakcije i dijagnostifikuje "stanje društva". U tom ključu je njegov postupak biopolitički. Provokativne, čak agresivne postupke koji prevazilaze etičke i estetičke norme i koji problematizuju pitanje biopolitičke kontrole Todorović je koristio i u ranijim svojim radovima: priključivanje struje visokog napona u metalne pločice koje su deo izložene instalacije i potencijalan opasnost za posmatrača (*Nedodirljivi*, 1994); instaliranje mikrokamere u vaginu prostitutke koja snima posetioce (*Zurenje*, 1998); puštanje tzv. smeh gasa koji izaziva smeh, ali pri izloženosti dužoj od 10 sekundi izaziva histerični napad (*Smeh*, 2001).⁴⁵⁹

Treći nivo biopolitičkog angažovanja je dokumentovanje reakcija koje daju simptomatološku kartu stanja društva u određenom kontekstu. Izlaganje rada, kao što sam umetnik kaže, treba da omogući radu da funkcioniše i dalje kao mesto dijaloga, polemika.⁴⁶⁰ U tom smislu snimci su artefakti, dok je konstitutivni deo rada prikupljanje i dokumentovanje reakcija - kritika, osuda, teorijskih interpretacija i sl. Na taj način umetnički rad iz forme određenog umetničkog predmeta prelazi u aktivnost biopolitičkog karaktera.

Šta je probilo kao posledica ovakvih biopolitičkih postupaka? Todorovićev rad je ukazao u kojoj meri su različite biopolitičke strategije deo naše svakodnevice koje je oblikuju: kako se proizvode reakcije, kako se manipuliše javnošću, publikom, određenom zajednicom ili, u krajnjoj liniji, populacijom. To su istovremeno strategije koje se primenjuju u politici, advertajzingu i drugim sferama društvenog delovanja - javno mnjenje se modeluje tako što se namenski proizvode pozitivne odnosno negativne reakcije.

U reakcijama publike, različitih formalnih i neformalnih udruženja, s druge strane, probilo je određeno shvatanje umetnika, ideja da umetnik ima društvenu odgovornost, da deluje u ime društvene zajednice, i da može nešto da promeni u društvu, što je, devetnaestovekovno shvatanje koje proizlazi iz humanističkog shvatanja umetnika kao

⁴⁵⁹ N. Dedić, "Multikulturalnost, mediji, umetnost u državi vanrednog stanja", *Treći program*, broj 145, Beograd 2010.

⁴⁶⁰ Dokumentacija sakupljena u formi e-booka. www.zorantodorovic.com.

prosvetitelja. Veoma bliska ovoj je i ideja da je umetnost plemenita, uzvišena delatnost što je, takođe, recidiv devetnaestovekovnog shvatanja umetnosti. Iz ovoga shvatanja usledio je zaključak da je zapravo umetnik odgovaran za rasizam, eksploataciju dece, nepoštovanje ljudskih prava i političke korektnosti. Postavlja se pitanje da li je on odgovaran za pomenute društvene anomalije ili je njegova odgovornost u tome što je ukazao, pokazao, izneo u javnu sferu nešto što postoji kao deo naše svakodnevice i što je prihvaćeno kao "normalno" od strane zajednice, društva i pojedinaca? Da li je umetnik odgovoran za eksploataciju dece ili porodica, društvo? Takođe, jedno od pitanja koje se nameće je da li bi rad uopšte izazvao ovakve reakcije da je imao politički korektan naziv? Ako se pođe od vrlo verovatne pretpostavke da ne bi, iz toga sledi da je pitanje političke korektnosti, "pakovanja" ili naziva iznad odgovornosti za eksploataciju dece odnosno sadržaja i suštine problema. Takođe, postavlja se pitanje da li je funkcija politički korektnog da se određena pojava kao što je položaj Roma, dece prošnjaka, estetizuje i na taj način učini estetski i etički prihvatljivijom?

Društvo reaguje na naziv umetničkog rada, čak ne ni na sadržaj jer je sadržaj, kao što je već rečeno, prilično oskudan, a ne na ono s čime se susrećemo svaki dan bilo da su u pitanju napuštena, nezbrinuta deca ili psi lutilice. Istovremeno, Todorovićev rad je dao preciznu dijagnozu društva. Kontekst u kojem umetnik interveniše je u toj meri zatrovan da je vakcina buknila u infekciju i to je pokazatelj da su rasizam, nacizam, ne stvar prošlosti, već jako bliski i živi sadržaji, da se društvo i dalje grčevito drži prošlosti, da je opterećeno time, kao i da se iza tog konstantnog reafirmisanja modela iz prošlosti krije, ne samo nerazumevanje sadašnjosti, već i strah od budućnosti.

Rad Marine Marković *C'mon Barbie lets Go Party* (2006-2007) koncipiran je kao dnevnički zapis u kojem ona beleži različite faze svoje bolesti, anoreksije: od izgladnjivanja, opsednutosti hranom i prvih simptoma, do komplikovanih poremećaja u funkcionisanju tela koji su se manifestovali drastičnim gubitkom težine i hospitalizacijom, kao i period oporavka nakon toga. Rad obuhvata dokumentovanje svakog dana kroz crteže, fotografije, popise hrane, kalorijske vrednosti namirnica i medicinsku dokumentaciju šestomesečnog lečenja od anoreksije na Institutu za endokrinologiju. Anoreksija je u ovom slučaju u procesu dokumentovanja izjednačena sa umetničkim delovanjem. Telo je u ovom slučaju "materijal" koji se oblikuje usled

bolesti jer nagli gubitak telesne težine menja fizički izgled tela. Takođe, ono što je posebno bitno je da ova bolest ima svoje, ne samo organske, već i društvene uzročnike što na jedan posredan, vrlo sofisticiran način ocrtava kontekstualni okvir u kojem umetnica radi i njegova, ne lokalna, već globalna obeležja: nametanje određenih kriterijuma lepote, "idealnih" razmera ženske figure sa frustrirajućim efektom na znatan deo ženske populacije čije su posledice poremećaji u ishrani. U radu je proces oblikovanja, menjanja tela izjednačen sa realnim procesom razvoja bolesti. Iako se ne bi moglo reći da je ova "aktivnost" (anoreksija) proizvod svesne odluke o načinu delovanja, o realizaciji planirane životne aktivnosti, ona jeste proizvod načina života i individualnih odluka u indirektnom smislu, odluka koje su odredile način delovanja u određenom periodu života i koje sa procesom dokumentacije ulaze u registar umetničkog delovanja.

3.3.4. Narativ i baza podataka

Biopolitičke prakse se ne razlikuju od istih praksi koje postoje u nekim drugim neumetničkim registrima, osim u dokumentaciji koja je koncipirana kao narativ i koja daje umetnički karakter samoj praksi i dokumentaciji koja se izlaže kao umetnička u okviru standardnih oblika prezentacije rada (izložbe, bijenala i sl.). Međutim, umetnička dokumentacija može biti organizovana i kao baza podataka. Baza podataka za polazište ima modernu arhivu, pre svega, zato što kao dokumente koristi različite medijske zapise kao hronološke odrednice.⁴⁶¹ Međutim, za razliku od narativa, organizacije podataka po određenom modelu kretanja npr. hronološkom, što je karakteristično za arhiv, u bazi podataka moguće je kretanje po različitim modelima i oni nisu nužno unapred određeni, već sam korisnik može da osmisli način pretraživanja. Baza podataka, kako i sam Manović ističe, nije nužno vezana za digitalne tehnologije i nove medije kao što je internet, već kao širi kulturni fenomen.

⁴⁶¹ Manović uvodi razliku između analogne i digitalne baze podataka. Analogna baza podataka je zapravo arhiv. U daljem tekstu kada se kaže baza podataka misli se na ono što Manović naziva digitalnom bazom podataka.

“Imajući na umu analizu linearne perspektive kao ‘simboličke forme’ modernog doba, kojom nas je zadužio historičar umetnosti Ervin Panofsky, bazu podataka bismo čak mogli nazvati novom simboličkom formom kompjuterskog doba (ili ‘komjuterizovanog društva’, kako ga filozof Jean-Francois Lyotard naziva u knjizi *Postmoderno stanje* iz 1979. godine), novim načinom strukturisanja našeg iskustva sveta i nas samih.”⁴⁶²

Rad Roberta Morisa *Card File* (1962) jedan je od ranijih primera baze podataka iako za njegovu izradu nisu korišćene digitalne tehnologije. Ovaj rad je posebno zanimljiv jer kombinuje dva tipa organizacije dokumenata, arhiv i bazu podataka. Sastoji od skupa dokumenata sa različitim odrednicama, na primer, “odluka”, “greška”, datuma kada je nastala i potpisom umetnika. Pun naziv glasi *Card File: July 11 - December 31, 1962* što, pored isticanja vremenske dimenzije, karakterističnog za arhiv, daje i precizan hronološki okvir i linearnu, narativnu strukturu radu. Međutim, kartice (dokumenti) se mogu uzimati nasumično, bez ikakvog reda, tako da rad funkcioniše i kao baza podataka kroz koju se posmatrač/korisnik može kretati na različite načine.

Ono što Manovič posebno ističe je da baza podataka ne isključuje narativ, već da su najčešće povezani.⁴⁶³ Baza podataka i narativ se mogu posmatrati kao dva načina mišljenja u organizovanju podataka, odnosno dokumenata. Narativ može biti sastavljen od tekstualnih ili vizuelnih znakova, ima početak i kraj, dovršen je iako to ne znači nužno da ima ograničeni broj značenja i ima određenu fabulu koju čini serija logički i hronološki povezanih događaja. Samim tim što ima početak i kraj narativ je neka vrsta zatvorenog sistema čija je jedna od glavnih karakteristika linearnost u načinu povezivanja narativnih elemenata, događaja, podataka. Baza podataka je, nasuprot tome, otvoreni sistem jer nema definisani, fiksirani početak i kraj i mogućnost kretanja po bazi je multilinearna. Multilinearnost znači dve stvari: narativ nije isključen, on je prisutan jer je svako kretanje po bazi istovremeno uspostavljanje narativa. Međutim, kretanje nije ograničeno na jedan utvrđen način te je stoga moguće govoriti i o njegovoj nelinearnosti ili multilinearnosti. Ono što je jako bitno je da narativ implicitno uračunava celovitost (početak, kraj), a baza podataka uračunava fragment, a ne celinu jer je

⁴⁶² L. Manovič, “Baza podataka kao simbolička forma”, *Metamediji, n. d.*, 104.

⁴⁶³ Manovič navodi kompjuterske igrice kao primer povezivanja narativa i baze podataka u novim medijima. U prvom planu je određeni, najčešće jednostavno koncipiran narativ koji vodi korisnika do pobeđe, dok je u pozadini algoritam, skup podataka.

kretanje uvek povezivanje određenih fragmenata sa svešću da se ne mogu obuhvatiti svi delovi odjednom jer nema početka i kraja.

Narativ i baza podataka u načinu na koji funkcionišu u prvi plan stavljaju zapravo kontekst. Ključna funkcija narativa o kojoj Grojs govori je razlikovanje umetničkog od neumetničkog što je kontekstualno određenje određene aktivnosti i njene dokumentacije. Pošto aktivnost, sredstva izražavanja i dokumentovanja u različitim registrima mogu da budu istovetna, ono što razlikuje umetničko od neumetničkog je kontekst. Ukoliko se dokumentacija određene aktivnosti izloži u galeriji, reč je o umetničkom radu, ali ista dokumentacija može biti i dokazni materijal u nekom sudskom procesu, na primer, ili deo lične arhive (kućni video, fotografije iz porodičnog albuma). Da je ključno određenje razlike između umetničkog i neumetničkog kontekstualno, potvrđuje i to što u nastavku teksta Grojs ističe da je razlika između originala i kopije u potpunosti nezavisna od materijalne prirode dela, već da je topološka, kontekstualna.⁴⁶⁴

To, naročito, važi za bazu podataka. Baza podataka je otvoreni skup elemenata i samo kretanje po bazi, samim tim što nije, definisano, utvrđeno jer postoji niz različitih “putanja” kroz bazu, čini je kontekstualnom. Ne samo da kontekst izlaganja razlikuje umetničko od neumetničkog kao što je slučaj sa narativom, već i sama organizacija dokumentacije, način kretanja kroz informacije koje čine dokumentaciju se menja od situacije do situacije tako da iste informacije mogu drugačije funkcionisati u različitim kontekstualnim određenjima. Za razliku od analognih, digitalne baze podataka su otvorene za intervencije tako da se fotografski i filmski zapisi mogu koristiti u različitim kontekstualnim uvezivanjima. Stiegler⁴⁶⁵ uvodi termin “tercijalna memorija” koji dovodi u vezu upravo sa pojavom digitalnih tehnologija. “Prva memorija” je svest o neposrednoj prošlosti, sadašnjem trenutku koji je upravo prošao, “druga memorija” sećanje na prošle događaje, prošlost - obe su vezane za prošlost. “Druga memorija” je vezana takođe za fotografske i filmske zapise koji su kao takvi nepromenljivi. “Treća memorija” je za razliku od prethodnih tehnološki posredovana što omogućava da se prethodno nepromenljive memorije, modifikuju. Digitalizacija, samim tim što medijske

⁴⁶⁴ B. Grojs, “Umjetnost u doba politike - od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, *n. d.*, 23.

⁴⁶⁵ B. Stiegler, “Derrida and Technology: Fidelity at the Limits of Deconstruction and the Prosthesis of Faith”, *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reade*, (ed.) T. Cohen, Cambidhe University, 2001.

zapise pretvara u algoritme, omogućava intervenisanje i menjanja načina njihovog funkcionisanja.

Piere Huige u radu *The Third Memory* (1999) preispituje upravo "tercijalnu memoriju", način na koji medijsko utiče na ličnu memoriju, u kojoj meri oblikuje sećanje koje se percipira kao lično, individualno, a koje je promenljivo, podložno raznim intervencijama. On je na odjavnoj špici jednog od čuvenih filmova iz sedamdesetih *Pasje popodne* (*Dog Day Afternoon*, 1975), koji je režirao Sidney Lumet, video da je film snimljen po istinitom događaju. Nakon kraćeg istraživanja došao je do John Wojtowicza, junaka te priče koga u filmu glumi Al Paćino. Wojtowicz je 1972. opljačkao banku da bi došao do novca da plati svom ljubavniku promenu pola. Ubzo je bio uhvaćen, ali je u međuvremenu postao medijska zvezda jer je televizija direktno pratila i prenosila čitav događaj u banci u kojoj je držao taoce. U radu *The Third Memory* Wojtowicz, sada stariji korpulentni gospodin koji je odslužio kaznu, kao glavni protagonist priča o ovom događaju, dok njegovu priču prati rekonstrukcija rađena po njegovim instrukcijama. U pitanju je dvokanalna instalacija u kojoj se paralelno smenjuju scene rekonstrukcije i scene iz filma. Huige je rekonstruisao i scenografiju korišćenu u filmu i dobio je sledeću situaciju: rekonstruisanu priču samog događaja kombinovanu sa filmskim scenografijom, odnosno kombinovanje realnog (događaja) i fiktivnog (filma). Međutim, mešanje realnog i fiktivnog nije bilo samo posledica preuzimanja filmske scenografije: Wojtowiczeva objašnjenja kombinovana su sa prepoznatljivim replikama iz filma. Sopstvena sećanja on nije odvajao od filma; i jedno i drugo postalo je deo njegovog sećanja, sećanja *iz treće ruke*.

Hal Foster u tekstu "The Archive without Museums" postavlja pitanje da li se celokupna vizuelna kultura može svesti na tehnike vezane za informacije kako bi se različiti mediji sveli na kombinaciju slika-tekst - bazu podataka, *arhivu bez muzeja*.⁴⁶⁶ Ono što Foster problematizuje je sledeće: koje su konsekvence koje proizlaze iz digitalne umetnosti, elektronskih medija koji mogu da funkcionišu kao baze podataka na mreži istovremeno zadržavajući svoj umetnički status koji više nije vezan za muzej? Na koji način će to promeniti shvatanje umetničkog rada, institucija umetnosti? On kaže

⁴⁶⁶ H. Foster, "The Archive without Museums", *October*, Vol. 77, 1996, 97.

da se termin kontekst koristi u istoriji umetnosti za sve one neodređene vrednosti koje se ne mogu objasniti. Polazeći sa lingvističkog stajališta tekst i kontekst se uvek poziciraju kao spolja i iznutra. Foster zapravo hoće da pokaže u kojoj meri je i pre pojave digitalnog zapisa umetnički rad funkcionisao kao dokument i to nudi kao mogućnost prevazilaženja razlike između spolja (konteksta) i unutra (teksta odnosno samog umetničkog dela). To istovremno označava kao prelaz sa istorije u kulturu, sa umetnosti na vizuelno. Ako se prelazak sa istorije na kulturu odnosno sa umetnosti na vizuelna istraživanja može posmatrati kao promena na širem planu, onda je novi način funkcionisanja konteksta, njegova internalizacija promena u samom umetničkom radu.

Ako je muzej garantovao status umetničkog dela, tehnička reprodukcija promenila shvatanje umetničkog dela, šta digitalni zapis menja u percepciji umetničkog dela? “Da li je to umetnost kao *slika-tekst*, *info-pixel*? Arhiva bez muzeja? Ako je tako, da li je ova baza podataka nešto više od baze i od podataka, skladište datog? Ako je Hajdeger govorio u prvoj polovini 20. veka s humanističkog polazišta o postajanju-sveta-slikom, da li se onda na kraju 20. veka može govoriti s posthumanističke pozicije o “postajanju-sveta-informacijom”⁴⁶⁷

Rad *Rekonstrukcija: Kako je M. izgubila ešarpu* (2006) Jovana Čekića čine četiri fotografije (dve su crno-bele, dve u boji) i video rad. Kao što samo ime kaže, reč je o rekonstrukciji jednog događaja predstavljenog u četiri situacije, koje se istovremeno mogu posmatrati zasebno kao mikro-događaji: tri devojke u kafeu, nije sasvim jasno da li se međusobno poznaju jer se ne vidi da komuniciraju; jedna od njih, iz nekog razloga, ustaje i odlazi – ostaje njena ešarpa. Ne zna se tačno ni koja je od njih tri zaboravila ešarpu. Inicijal u nazivu radu takođe ne pruža informaciju jer se odnosi na sve (Mara, Maida i Maja). Nazivom *Rekonstrukcija...* potencira se dokumentaristički karakter iako se ne nudi nijedna konkretna informacija o samom događaju. Na osnovu same rekonstrukcije ne može se utvrditi ni da li se uopšte desio. Za sam rad to, zapravo, nije ni bitno jer je akcenat stavljen na fragmente događaja, nezavisno od toga da li je realan, virtuelan ili fiktivan. Fotografije ne predstavljaju narativno uređenu celinu koja ima početak i kraj, već je svaka fotografija fragment događaja na osnovu kojih posmatrač

⁴⁶⁷ Isto, 113.

rekonstruiše celinu što u prvi plan stavlja interpretaciju, a ne činjeničnu verifikaciju događaja.

U radu *Anksiozni objekt* događaj se, kao i u prethodnom, strukturira oko nekog predmeta, u prethodnom je to bila ešarpa, a ovde je nož. Čine ga dve fotografije i video rad. Prva fotografija je crno-bela i predstavlja prazan prostor, prostor bez događaja ili događaj veoma niskog intenziteta. Druga fotografija je u boji, sa istim prostorom, malo drugačije kadriranim i *dogadjajem*, tačnije tragovima nekog događaja: nož u središnjem delu fotografije i ženska figura koja se ne vidi cela. Obe fotografije uvlače posmatrača u kartografisanje događaja. U prvom slučaju reč je o momentu pre ili posle događaja - zato je prostor ispražnjen, siva zona u kojoj je nejasno šta se događa. U drugom slučaju prisutni su tragovi događaja, ali je deskripcija svedena na minimum tako da i dalje nije izvesno šta se zaista dogodilo: da li nož pripada fotografisanoj ženi čije se noge vide ili neidentifikovanom napadaču, da li ga je pronašla u svom kupatilu ili joj je upravo ispao iz ruku? Ako se vreme može shvatiti jedino pomoću trajanja, događaja, postavlja se pitanje do koje granice je moguće sabiti vreme, a da ostane informacija o događaju?

U video radovima koji su sastavni deo rada *Rekonstrukcija: Kako je M. izgubila ešarpu* i *Anksiozni objekt* stvar je postavljena sasvim drugačije: vreme je razvučeno, odnosno događaj je razvučen u vremenu tako da je njegovo trajanje jednako trajanju igranog filma (devedeset minuta). Usporeno kretanje u video radovima odgovara jako usredsređenom pogledu koji se kreće po površini slike. Čak, moglo bi se reći da je usporavanje toliko naglašeno da se kretanje pogleda veoma teško prilagođava ovakvom, neprirodnom usporavanju. To je suprotno konstantnoj promeni koju živimo i ubrzanju svojstvenom ovom vremenu. Čula su prilagođena registrovanju brzih promena jer je to, uslovno rečeno, uslov opstanka tako da ovakvo usporavanje zahteva izvestan napor za posmatrača. S druge strane, teško je registrovati događaj kada je njegovo trajanje vezano za duži vremenski period što potvrđuju ovi video radovi: nije moguće sagledati događaj jer je vreme u kojem se odvija veoma usporeno. Kruženje po površini slike ili skeniranje, fluserovsko kretanje, govori o prirodi samog događaja, njegovom stalnom izmicanju i nikad odgonetnutom pitanju šta se zapravo dogodilo. Događaj se može posmatrati i sasvim drugačije: u stalnom kruženju elementi slike se iznova povezuju

tako da se iz različitih konstelacija dobijaju drugačija značenja.⁴⁶⁸ Oba rada funkcionišu kao baze podataka. Usporeni video snimci nude obilje informacija, ali se te informacije, odvojeno od konteksta, ne mogu upotrebiti za rekonstruisanje događaja. Oba rada problematizuju odnos između informacija kao ključnog elementa i arhiva i baze podataka, dokumentacije uopšte i konteksta ukazujući na to da informacija jedino u određenom kontekstu ima funkciju - tada postaje deo dokumentacije, vrsta znanja i validna u rekonstrukciji. Odvojena od konteksta ona je puka informacija. Da li će postati određena vrsta znanja, zavisi od konteksta.

U radu *Istrošenost Evrope* (2002) Jovan Čekić problematizuje vezu između pojedinca i biopolitičkih strategija. Biopolitičke strategije i intervencije usmerene su, ne na disciplinovanje pojedinačnog tela kako Fuko ističe, već na “telo sa mnogo glava”, čitavu populaciju. Međutim, to “telo sa mnogo glava” sastavljeno je od pojedinaca i postavlja se pitanje kako se u životu pojedinca one manifestuju? Kako utiču na telo pojedinca? Da li on na njih reaguje i kako? Da li postoji način da im se suprotstavi?

Rad se sastoji iz dva video snimka (*split screen*) na kojem se mogu pratiti paralelne radnje koje pripadaju registru svakodnevnog: na jednom je u krupnom planu žena kako sređuje nokte, nanosi kremu, masira noge, a na drugom muškarac (sam umetnik) kako se ispred ogledala brije. Obe radnje bi se u biopolitičkom smislu mogle posmatrati kao *oblik života* preuzet iz registra svakodnevnog, aktivnosti koje se ponavljaju. Istovremeno, ovakve radnje koje spadaju u domen lične higijene, brige o sebi, same po sebi su biopolitičke jer pored održavanje lične higijene ukazuju na efekte biopolitike u svakodnevnom: u ovom slučaju društveno-prihvatljivog i poželjnog izgleda vezanog za egzistiranje pojedinca u određenoj zajednici. Deo instalacije čini i serija fotografija na kojima je se kao motiv ponavlja žena koja radi gimnastiku.

Drugi deo instalacije je audio snimak: izveštaj Stratfora, američke privatne agencije za strateška istraživanja o predviđanjima političkih, ekonomskih, klimatskih i drugih promena za narednih pedeset godina (do 2050). U ovom izveštaju birokratskim jezikom nabrajaju se promene koje će promeniti ili oblikovati život populacije kao što su nestašica vode, ekonomske krize, politička previranja i sl. Ovaj izveštaj predstavlja

⁴⁶⁸ “Dok klizi površinom slike, pogled obuhvata element po element i među njima uspostavlja vremenske odnose...pogled istovremeno uspostavlja i značenjske odnose među elementima slike. On se može uvek iznova vraćati nekom specifičnom elementu slike i tako ga ustoličiti u nosioca značenja slike.” V. Fluser, *Za filozofiju fotografije, n. d.*, 10.

okvir unutar kojeg se odvija život, život populacije, ali i pojedinca koji kao jedinka nije u fokusu biopolitičkih strategija koje se tiču, pre svega, populacija. Istovremeno, Stratforov izveštaj se može posmatrati kao tačka moći - mesto na kojem se sakupljaju, obrađuju i prosleđuju informacije o biopolitičkim strategijama vlasti. Ovo je naročito naglašeno time što je ova agencija svoj legitimitet u velikoj meri izgradila na uspešno predviđenim događajima koji se tiču raspada Jugoslavije, građanskog rata i bombardovanja Srbije.

Odnosu između pojedinca i biopolitičkih strategija koje se preispituju u ovom radu može se pristupiti na dva načina. Prvi je vezan za prihvatanje različitih biopolitičkih intervencija koje u vidu nametnutih stereotipa, klišea, matrica ponašanja kao što su higijena, kozmetičke i fizičke aktivnosti s ciljem postizanja društveno prihvatljivog i poželjnog izgleda, oblikuju telo i način života pojedinca kao eksponenta populacije, socijalnog tela. Međutim, radu se može prići i iz potpuno suprotnog ugla. Sređivanje tela, kao staranje o telu u smislu telesne i mentalne higijene, mogu se posmatrati kao strategije otpora biopolitičkim intervencijama. Staranje o sebi u fukoovskom smislu ispostavlja se kao jedini mogući način suprotstavljanja i uslov opstanka u biopolitičkom društvu. U oba slučaja pojedinac je neko, u biti nemoćan, jer ni na koji način ne može da utiče na procese i odluke koje dolaze iz nekakvih umreženih moći i direktno utiču na njegov život - to je taj glas iz *off*-a koji je deo svakidašnjice.

Suprotstavljanje biopolitičkim strategijama ocrtavanjem sopstvenih mapa - kretanja, ponašanja, delovanja - prepoznaje se i u serijama fotografija Ere Milivojevića nastalih u četiri grada: Firenci, Budempišti, Londonu i Beogradu. Milivojević fotografskim beleženjem mapira svoje kretanje. Osobenost ovog kretanja jeste suprotstavljanje ubrzanju u kojem se stvari zaboravljaju. Nasuprot tome, fotografsko beleženje uračunava izvesno usporavanje, usredsređenost, mogućnost viđenja, razliku u odnosu na letimičan pogled koji se svodi na videti (odnosno ne videti) suviše stvari odjednom. Niz nepripremljenih, jednostavnih situacija viđenih iz različitih uglova mogu se posmatrati kao nagoveštaji neobičnog, začudnog. Slučajan spoj dva predmeta, lica i odraza, natpisa i čoveka, upućuju na neku, ne sasvim vidljivu povezanost, koju autor u svom kretanju otkriva, a koja je nepripremljenom posmatraču neprozirna i nedostupna. Svaka od situacija postaje tačka koju autor lucidno pronalazi u slučajnom, oblikujući

tako svoju sopstvenu mapu. Niz ovakvih tačaka, ili fragmenata, čini jednu virtuelnu značenjsku mrežu.

Dokumentacija njegovog kretanja u prostoru galerije sačinjena od fotografija poređanih po određenom redosledu. Njihovim slaganjem ocrtavaju se linije kretanja koje formiraju meandre različitih oblika. Svaka tačka u tom kretanju obeležena je jednom situacijom koja je na određeni način uvezana sa sledećom. Fotografije najčešće povezuje sličnost motiva ili boja koji se mogu posmatrati kao vidljivi tragovi ili vizuelni pokazatelji logike samog kretanja što najčešće izmiče posmatraču. Ređanje fotografija u galeriji takođe predstavlja mapiranje kretanja u jednom novom značenjskom, simboličkom i kontekstualnom ključu. Svako izlaganje fotografija kao dokumentacije svog kretanja je u izmenjenom procesu mapiranja u čemu se ogleda Milivojevićeva strategija izmicinja utvrđenim značenjskim redosledima: izbegavanje utvrđenih mapa kretanja - turističkih, saobraćajnih ili bilo kojih drugih - koje svako kretanje transformišu u unapred date rute, standardizovane forme kretanja. Istovremeno, Milivojević menja raspored fotografija čak i u toku trajanja izložbe. Ovakav postupak je direktna reakcija na fluidni kontekst koji je u stalnom procesu promene tako da, čak i u toku trajanja izložbe, umetnik sve vreme reaguje i mapira kontekst čime je njegova fluidnost kao opipljiva, vidljiva komponenta rada dovedena do materijalizacije.

Biopolitička umetnost se može posmatrati kao krajnja faza apropijacije. Nakon različitih talasa apropijacije koji su od početka 20. veka proširivali polje umetnosti, od uvođenja neumetničkih materijala, neumetničkih predmeta, industrijskih materijala i s njima povezanih tehnologija obrade, preko medija masovne komunikacije, do apropijacije već postojećih umetničkih radova, žanrova, stilova iz umetnosti, slika u najširem značenju te reči, na kraju 20. veka, preostala je još jedino apropijacija života da se izvrši što se, iz ugla biopolitičkog shvatanja umetnosti, zapravo već desilo. Da li je to istovremeno i ispunjenje avangardnog sna - ostaje otvoreno pitanje.

Istovremeno, retroaktivno gledano, moglo bi se reći da je apropijacija u svojim različitim manifestacijama "pripremila teren" za biopolitičko shvatanje umetnosti. Nestajanje specifičnih umetničkih karakteristika određenog umetničkog predmeta (medija, žanra, umetničkog materijala, postupka), fluidnost, ograničenost trajanja, delovanje "izvan umetnosti" i politizacija umetnosti za svoju krajnju konsekvencu

imaju biopolitičko određenje umetnosti u kojem je razlika između umetničkog i neumetničkog kontekstualne prirode.

Različiti vidovi aproprijacije doveli su i do radikalizovanja procesa deestetizacije umetničkog rada. Nestajanje specifično umetničkih određenja rada destabilizuju estetska određenja rada kao specifična svojstva samog umetničkog dela nezavisna od svih drugih određenja. Po Birgeru nastajanje pojma umetnosti (tradicionalne umetnosti) posledica je izdvajanja umetničkog stvaranja iz totaliteta života društvenih aktivnosti i njihovo apstraktno suprotstavljanje što se dešava tek s konstituisanjem estetike kao samostalne filozofske discipline.⁴⁶⁹ “Kao dominantno obeležje umetnosti u građanskom društvu avangardisti vide njenu izdvojenost iz životne prakse.”⁴⁷⁰ Istorijske avangarde dovode u pitanje upravo izdvojenost umetnosti iz životne prakse. Birger ističe da su avangardisti ipak zadržali jedan oblik estetizma jer su zagovarali integrisanje umetnosti, ne u postojeću životnu praksu čiji okvir predstavlja buržoasko građansko društvo, već u *novu životnu praksu* koja predstavlja jedan izmenjeni, estetizovani oblik stvarnosti. Međutim, estetizovani oblik *nove životne prakse* nije zadržavanje estetske dimenzije, već artificijelno oblikovanje životne prakse koje bi se, gledano iz današnjeg ugla, moglo nazvati biopolitičkim. Istovremeno, ono što Birger eksplicitno ističe je da je estetsko u suprotnosti sa životnom praksom iz čega sledi da je okretanje životnoj praksi - direktno vezano za deestetizaciju. Ponavljanje, treći princip kontekstualnih praksi u najvećoj meri odgovara životu jer je ponavljanje (određenih radnji, aktivnosti) svojstveno životnoj praksi te je utoliko ono istovremeno i jedno od bitnih obeležja biopolitičke umetnosti.

Bez obzira na to kako tretirali biopolitičke prakse, kao ispunjenje avangardnog sna, završnu fazu aproprijacije ili strategije otpora, činjenica je da vidljivih, opipljivih razlika između umetnosti i neumetnosti gotovo nema ili da ona nije relevantna u tehnološkom, medijskom i vizuelnom smislu. Istovremeno, činjenica je da umetnost danas, kao i ranije, funkcioniše unutar ustaljenih institucionalnih/vaninstitucionalnih okvira na način kao i do sada. Jedina razlika je ono što Ransijer naziva “opsesijom, čak

⁴⁶⁹ P. Birger, *n. d.*, 66.

⁴⁷⁰ Isto, 76.

fanatizmom, realnim⁴⁷¹. Ta opsesija ima različite forme. Ono što im je zajedničko je vezanost za realnost u najrazličitijim vidovima, od precizne fotografske dokumentacije, produkcije realnih predmeta, figura, rekonstrukcija pojedinih situacija do uključivanja umetnika u konkretne, političke inicijative.

Istovremeno, mogao bi se povući kontraargument, a to je da su čak i najapstraktnije slike kao na primer, Maljevičeve ili Mondrijanove, nastajale u relaciji sa realnošću. Mondrijan piše o društvenoj uslovljenosti svoje umetničke prakse: “Neoplasticizam... ne posmatra dom kao mesto odvojenosti, izolacije ili utočišta, *već kao deo celine, kao strukturalni element grada* (naglasak je Mondrijanov)”⁴⁷². Maljevičev rad, ili, moglo bi se slobodno reći, beleška iz 1913. na kojoj je slobodnom rukom ispisanu u nacrtanom kvadratu “Novčanik su ukrali u tramvaju”⁴⁷³ takođe direktno referira na ono izvan dvodimenzionalne površine, van umetnosti. Istovremeno, H. Steyerl govori o okupaciji života od strane umetnosti zahtevajući autonomiju života. Ona ističe da je inkorporiranje umetnosti u život bio politički projekat (i za levicu i za desnicu), ali da je inkorporiranje života u umetnost sada estetski projekat koji se poklapa sa celokupnom estetizacijom politike.

Da li to onda znači da je biopolitička umetnost još jedan u nizu pokazatelja gubitka privilegovane pozicije umetnosti kakvu je imala sredinom prošlog veka, na vrhuncu visokog modernizma kada je korišćena kao sredstvo u “reprezentaciji moći”, npr. reprezentaciji moći Amerike sa izložbama apstraktnog ekspresionizma koje su kružile Evropom? Ili je pokazatelj gubitka, ne samo privilegovane, već i relevantne pozicije uopšte unutar širih društvenih kretanja? Da li je preuzimanje svih postojećih (ili većine postojećih) matrica, postupaka, praksi, tehnika, pa i “života” zapravo simptom njene nemoći u sadašnjoj “podeli karata” ili pokušaj iznalaženja neke nove pozicije unutar postojećih registara društvenog delovanja?

Možda se u tom ključu može posmatrati ekspanzija različitih manifestacija umetnosti i organizacija koje se priključuju registru umetnosti. Na primer, u poslednjih nekoliko decenija prisutan je porast nevladinih organizacija koje rade u registru

⁴⁷¹ J. Ransijer, “Beyond Art”, *Chronicles of Consensual Times*, Continuum, London 2010, 134.

⁴⁷² Mondrijan, “Dom-Ulica-Grad”, preuzeto iz: K. Stajls, “Performans”, *Kritički termini istorije umetnosti, n. d.*, 125.

⁴⁷³ J. Čekić, “Novčanik su ukrali u tramvaju ili Telo u umetnosti”, *Presecanje haosa, n. d.*, 17-27.

umetnosti, nisu institucije, a mogu, u manjoj ili većoj meri, biti povezane sa institucijama (na primer, preko fondova, različitih institucionalnih finansijskih podrški i sl.) i obavljati izlagačke i neke druge aktivnosti u registru umetnosti (edukacija, promocija, prezentacija...). Takođe, neumetničke institucije se pojavljuju u registru umetnosti kao izlagači, promoteri ili kuratori, kao što je banka, na primer.⁴⁷⁴ Ono što takođe ide u prilog ovoj tezi je izlazak tipično umetničkih institucija u druge oblasti na šta ukazuje sve češća pojava muzeja s neumetničkim funkcijama: Muzej hleba, Muzej piva, Muzej sprava za mučenje, Muzej seksualnih pomagala, Muzej nevinosti... To potvrđuje, između ostalog, i praksa izgradnje muzeja koja nije jenjavala od 19. veka, kada je njihova izgradnja imala bitnu funkciju u formulisanju nacionalnog identiteta - pojava narodnih ili nacionalnih muzeja i galerija ostala je bitno obeležje prestonica i kulturnih središta do danas. Takođe, to potvrđuje i širenje ove prakse van zapadno-evropskog sveta - na Bliskom istoku, Dalekom istoku. I, najzad, muzejima i velikim muzejskim kompleksima pridodata je turistička uloga - postali su nezaobilazni deo turističkih tura, kao znamenitosti.

Istovremeno, ako je završna faza apropijacija života u njegovim najrazličitijim manifestacijama odnosno realnosti u najširem smislu kao skup registara van umetničkog, što važi, pre svega, za biopolitičku umetnost, onda se zapravo više ni ne može govoriti o apropijaciji, već postaproprijaciji. Postaproprijacija ukazuje na to da nije više reč o postupcima i strategijama “preuzimanja postojećeg” jer to pretpostavlja postojanje prvobitnog konteksta, izvora ili originala što su recidivi prethodne umetničke paradigme i tradicionalnog shvatanja. Nasuprot tome, postaproprijacija ukazuje na kretanje - slika, tekstova, simbola, koncepata - u mreži značenja u kojem izvorište kao takvo zapravo ne postoji, već brojne tačke kontekstualnog uvezivanja.

⁴⁷⁴ Pre izvesnog vremena se na sajtu časopisa *The New York Times* pojavio članak “And Now, an Exhibition From Our Sponsor” o izložbi u Millennium Gate Museum u Atlanti, a kao kurator izložbe potpisana je banka - Bank of America - koja je istovremeno i vlasnik kolekcije koja je izložena. www.nytimes.com/2009/08/23/arts/design/23pogr.html?_r=1.

Zaključak

Fluidni kontekst je teorijski koncept koji odgovara sadašnjoj fazi poznog kapitalizma, fluidnoj moderni i saglasan je sa čitavim nizom promena u različitim registrima društvenog delovanja: transformacijom čvrstog kapitala u fluidni, trajnosti u trenutačnost, prebacivanjem težišta sa prostorne na vremensku dimenziju, sa vrednosnih kategorija na konzumersku kulturu, sa ideološkog sistema na potrošačko društvo u kojem su sve vrednosti potrošačke - promenljive, propadljive i u stalnom procesu promene. Ove promene su efekat fluidnosti koja se proširila na sve registre društvenog delovanja, pa i umetnost. To je u velikoj meri promenilo dominantno shvatanje konteksta kao skupa spoljašnjih okolnosti u kojima nastaje umetničko delo. Promena “čvrstog” u “fluidno” je tradicionalni i formalistički kontekst oslobodila svih statičnih elemenata i uslovlila pojavu drugačijeg modela koji ne odbacuje postojeće shvatanje konteksta, već ga proširuje u saglasju sa promenama u ostalim društvenim registrima: transformacijom zatvorenog u otvoreni, nepromenljivog u promenljivi, supstancijalističkog u relacioni - jednom rečju, fluidni kontekst.

Međutim, fluidni kontekst je produkt promena, ne samo u širim društvenim kretanjima kao što je prelaz iz čvrste u fluidnu modernu, već i procesa u samom registru umetnosti: uvođenja vremenske dimenzije u registar vizuelnog, uvođenja fragmenta, decentralizacije institucionalnog izlagačkog sistema i disperzije medija. Svaki od ovih procesa ukazuje na efekte fluidnosti koji su umetnički rad, način njegovog funkcionisanja i kontekst učinili fluidnim: uvođenjem vremenske dimenzije umetnički rad više nije nužno predmet, već i određena aktivnost, proces, iskustvo...; uvođenje fragmenta i fragmentarnog načina mišljenja, pre svega, “fragmenta realnosti” u diskurs umetnosti dovelo je do uspostavljanja fluidnih granica između umetničkog i neumetničkog registra; procesom decentralizacije institucionalnog izlagačkog sistema granice između institucionalnog i vaninstitucionalnog transformisane su u fluidne; konsekvence disperzivnosti medija manifestuju se kao fluidnost medija: umetnički rad, ne samo da nije nužno medijski definisan, već nema nužno ni utvrđen format, dimenzije, trajanje jer se svi ti elementi menjaju u zavisnosti od konteksta u kojem se nalazi.

Ovi procesi omogućili su da kontekst postane konstitutivni deo rada i ključni su za konstituisanje fluidnog konteksta iz sledećih razloga:

Prvo, mediji masovne komunikacije, medijska kultura i medijska umetnost predstavljaju jedno od bitnih i nezaobilaznih obeležja savremene umetnosti i medijska umetnost reaguje na svet medija na način koji u klasičnoj moderni nije postojao. Mediji su, istovremeno, sami po sebi globalni - dosežu do svakog i prilagođavaju se svakom - i ne uključuju u jakom smislu nacionalno, regionalno ili individualno kulturno iskustvo kao što je slučaj sa klasičnim medijima - npr. uljem na platnu, kararskim mermerom ili fresko slikarstvom - tako da ono što konstituiše način upotrebe medija je kontekst, u mnogo jačoj meri od npr. kulturnog nasleđa. Nomadsko kretanje kroz medije, kombinovanje različitih medija u funkciji je, pre svega, detektovanja konteksta.

Drugo, decentralizacijom institucionalnog izlagačkog sistema muzej kao univerzalni, kontekstualni okvir (*Umetnost je ono što vidite u muzeju*) izgubio je tu funkciju. Muzej više nema isključivu ulogu u definisanju šta jeste, a šta nije umetnost, u definisanju konteksta kao određenog skupa podataka koji prate umetnički rad (istorijski, istorijsko-umetnički, etnografski...) i kontrolisanju dominantnog narativa kao što je moderni sistem lepih umetnosti jer je sa globalizacijom destabilizovana univerzalnost zapadno-evropskog modela umetnosti. Posledica toga je da kontekst više nije samo spoljašnji okvir unutar kojeg nastaje umetnički rad, već njegov sastavni deo.

Treće, uvođenjem fragmenata - preuzimanjem postojećih umetničkih radova, medijskih zapisa, pravaca, stilova - destabilizuju se važeći kriterijumi klasifikacije u umetnosti kao što su stilska, formalna, istorijska određenja koja umetnički rad vezuju za određeni period. Umesto stilskih, formalnih karakteristika i specifičnosti određenog perioda ono što određuje način funkcionisanja umetničkog rada je kontekst.

I na kraju, uvođenje vremenske dimenzije koje trajanje zamenjuje trenutnim, nepromenljivost kretanjem, a umetničko delo spektaklom - ono što definiše način njegovog funkcionisanja je "sada i ovde", kontekst u najdoslovnijem smislu.

Istovremeno, ovi procesi doveli su do emancipacije konteksta u savremenoj umetnosti i pojavi kontekstualnih praksi: ako se pođe od pretpostavke da je emancipacija sastavi deo različitih umetničkih procesa i da se moderna umetnost od sredine 19. veka do danas može posmatrati kao prevazilaženje postojećih ograničenja u umetničkom mišljenju i delovanju, rušenje utvrđenih konvencija, ažuriranje (*update*)

sistema umetnosti iznalaženjem novih načina delovanja, onda je glavno obeležje savremene umetnosti upravo emancipacija konteksta kao jednog od ključnih elemenata u procesu koncepcije, realizacije i prezentacije umetničkog dela. Dominantne kontekstualne prakse su: rekontekstualizacija, participacija i biopolitička umetnost.

Rekontekstualizacija je pokazala da je konzumerizam, jedan od dominantnih efekata liberalnog kapitalizma, ušao u registar umetnosti. I, ne samo to, već i da je recepcija umetničkog rada izjednačena sa konzumacijom. Prakse preuzimanje postojećih simbola, narativa, medijskih zapisa i umetničkih radova umetnika stavljaju u poziciju konzumenta koji svoj rad, kao i radove drugih umetnika, tretira kao proizvode za masovnu upotrebu i potrošnju. Konzumerski karakter naglašen je i time što se produkti umetnosti preuzimaju, ponavljaju, recikliraju kao i svi ostali proizvodi na tržištu. Ovi postupci relativizuju i stavljaju u drugi plan značaj nekih, do skora neprikosnoveno umetničkih problema kao što je razlika između originala i kopije. Ovo pitanje dobija mnogo veći značaj u nekim drugim registrima, a ne u umetnosti: na primer, bitna je razlika između originalne brendirane odeće i kopije, pre svega, u ceni, dok jedan umetnik može da preuzme rad drugog umetnika, ali se njegov rad neće nužno svrstati u kopiju niti će to uticati na njegovu tržišnu vrednost. Da li je to simptom ili kritika konzumerizma, ostaje otvoreno pitanje.

Participativne umetnosti ukazuju na povezivanje ili preklapanje umetnosti i politike, shvaćene u širem smislu kao delovanje koje uključuje niz kontrolisanih akcija i odluka i kritički stav usmeren ka, ne samo umetničkim, već i vanumetničkim fenomenima. Ono što je u tradicionalnoj i modernoj umetnosti bila estetika, u savremenim umetničkim praksama je kritika. To je otvorilo prostor za pojavu različitih teorijskih pristupa i umetničkih praksi koje kao svoje ključno određenje imaju kritički odnos prema realnosti kao što su: feministička kritika, postkolonijalna kritika, *queer* teorija, politička umetnost, aktivizam... Ono što je zajedničko za različite participativne prakse je upravo rad u kontekstu ili rad sa kontekstom, delovanje u konkretnoj situaciji što najčešće uračunava lokalne prilike, specifičan kontekst i preuzimanje postupaka i praksi, pre svega, iz neumetničkih registara.

Biopolitička umetnost kao krajnja faza aproprijacije ili postaproprijacija - jer predstavlja aprioprijaciju života odnosno realnosti u najrazličitijim manifestacijama - u najvećoj meri ukazuje na brisanje razlika između umetničkog i neumetničkog po pitanju

postupka, prakse, materijala, tehnologija, medija. To ne znači da je umetnost izjednačena sa svim ostalim registrima društvenog delovanja, već da je, na avangardnom iskustvu, promenjen način njenog funkcionisanja: original je zamenila reprodukcija, reprezentaciju - aproprijacija; auru i kontemplativni način estetskog iskustva zamenila je komunikacija; univerzalnost zamenila je temporalnost; samodovoljnost i autonomnost zamenila je participativnost, kritika i različite funkcije (informativna, edukativna, politički angažovana, socijalna...).

Ono što produkuje razliku između umetnosti i realnosti, odnosno umetnosti i neumetničkih registara je kontekst što ovom pojmu daje ključnu ulogu u savremenoj umetnosti. Rad u kontekstu i sa kontekstom postao je dominantno obeležje savremene umetničke produkcije uopšte, u globalnim okvirima, ali i lokalno unutar manjih sredina i nacionalnih okvira kao što je slučaj sa srpskom umetnošću. To ukazuje na kompatibilnost srpske umetnosti sa umetnošću u širim okvirima. Ako je sva umetnost koja se trenutno produkuje u svetu globalna jer drugih sem nacionalnih određenja nema (u smislu pravaca, stilova, modela, medija, klasifikacija) ili nisu u toj meri relevantni, onda je ono što srpsku umetnost čini istovremeno i savremenom upravo uključivanje konteksta kao integralnog dela i produkcije i prezentacije umetničkog rada.

Ako je jedini pokazatelj razlike između umetničkog i neumetničkog kontekst jer je umetnost asimilovala sve postojeće registre (apropriacijom predmeta, praksi, materijala, tehnika, medija, aktivnosti i, života samog), moglo bi se zaključiti, ne samo da je emancipacija konteksta ono što obeležava savremenu umetnost, već i da je upravo u tome njen budući potencijal jer je oslobođena ograničenja vezanih za jedan registar delovanja (umetnički), određeni način izražavanja (umetnički), a istovremeno uračunava dostignuća prethodnih emancipacija, pre svega, kreativni i kritički potencijal. Međutim, emancipacija konteksta se može posmatrati i u potpuno drugačijem ključu: rekonstituisanje umetnosti kao kritičke prakse je možda pokušaj maskiranja i zabašurivanja nemogućnosti umetnosti da povrati svoju ranije privilegovanu poziciju. Postoji i treća mogućnost: nakon kultnog načina egzistiranja u tradicionalnom kontekstu i estetskog u izdvojenom registru umetnosti, možda je savremena umetnost trenutno u potrazi za nekim novim, drugačijim, još uvek ne sasvim vidljivim, poljem delovanja.

Literatura

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Zagreb 2006.
- Arden, Pol, *Kontekstualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2007.
- Austin J. L., *How do things with words*, Oxford University Press, 1962.
- Bart, Rolan, "Od djela do teksta", (prir.) M. Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999.
- Bart, Rolan, "Smrt autora", (prir.) M. Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999.
- Bart, Rolan, *Svetla komora*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2011.
- Bauman, Zigmunt, *Fluidni život*, Mediterran Publishing, Novi Sad 2009.
- Bauman, Zygmunt, *Tekuća modernost*, Naklada Pelago, Zagreb 2011.
- Belting, Hans, "Contemporary Art as Global Art", H. Belting, A. Buddensieg (ur.), *The Global Art World*, Ostfildern 2009.
- Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986.
- Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2006.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, 1995.
- Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd 1998.
- Bishop, Claire, *Installation Art. A Critical History*, Routledge, 2005.
- Bishop, Claire (ed), *Participation*, The MIT Press, 2006.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells*, Verso, London 2012.
- Bonitzer, Pascal, *Slepo polje*, Institut za film, Beograd 1997.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Lukas&Sternberg, New York 2002.
- Buchloh, Benjamin H. D., "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde", *October*, Vol. 37, The MIT Press, 1986.
- Buhloh, Benjamin, "Od estetike administracije do kritike institucija", *Prelom*, br. 8/9, Prelom kolektiv, Beograd 2008.
- Burdije, Pjer, *Pravila umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 2003.
- Burio, Nikolas, "Relaciona estetika", *Košava*, Specijalno izdanje br. 42/43, Centar za savremenu kulturu Konkordija, Vršac 2003.
- Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, 2003.
- Bužinjska, Ana, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd 2009.

- Campany, David, *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003.
- Čekić, Filip, "Who Wants Yesterday's Papers?", <http://propeler.fmk.edu.rs>.
- Čekić, Jovan, *Presecanje haosa*, Geopoetika, Beograd 1998.
- Čekić, Jovan, "Vrtoglavica i prazna mesta sećanja", *Vrtoglavica-foto-sekvence*, izložba S. Šijan, Kulturni centar Beograda, 17 – 30. VI 2005.
- Chan, Paul, "What Art Is and Where it Belongs", *e-fluks* 10, November 2009.
- Cowan, Bainard "Walter Benjamin's Theory of Allegory", *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, 1981.
- Crimp, Douglas, "On the Museum's Ruins", *October*, Vol. 13, 1980.
- Dedić, Nikola, *Ka radikalnoj kritici ideologije*, Prodajna galerija Beograd, Beograd 2009.
- Dedić, Nikola, "Multikulturalnost, mediji, umetnost u državi vanrednog stanja", *Treći program*, broj 145, Beograd 2010.
- DeLanda, Manuel, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London 2006.
- Delez, Žil, *Pokretne slike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci - Novi Sad 1998.
- Delez, Žil i Parne, Kler, *Dijalozi*, Fedon, Beograd 2009.
- Delez, Žil, *Film 2: Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010.
- Delez Žil i Gatari, Feliks, "Rizom", J. Čekić i J. Blagojević, (prir.) *Moć / Mediji / &*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2011.
- Demos, T. J., *The Exiles of Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge 2007.
- Denegri, Ješa, *Nova umetnost u Srbiji*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983.
- Denegri, Ješa, *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1993.
- Denegri, Ješa, *Šezdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1995.
- Denegri, Ješa, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1996.
- Denegri, Ješa, *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1997.
- Denegri, Ješa, *Devedesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 1999.
- Derida, Žak, "Potpis, događaj, kontekst", *Delo*, god. XXX, br. 6, Beograd, 1984.
- Dewsbury, J. D., "The Deleuze-Guattarian assemblage: plastic habits", *Area*, Royal Geographic Society, London 2011.
- Dimitrijević, Branko, *Dušan Otašević*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2003.
- Duncan, Carol and Wallach, Alan, "The Museum Of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis", *Marxist Perspectives*, 4, 1978.
- Eko, Umberto, *Otvoreno delo*, Veselin Masleša, Sarajevo 1965.

- Evans, David (ed.), *Appropriation*, The MIT Press, 2009.
- Fluser, Vilem, *Za filozofiju fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2005.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A., Buchloch, B., *Art Since 1900*, Thames&Hudson, London 2004.
- Foster, Hal, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", *October*, Vol. 70, 1994.
- Frankstel, Pjer, *Studije iz sociologije umetnosti*, Beograd 1974.
- Frieling, R., Groys, B., Manovich, L., *The Art of Participation, 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, Thames&Hudson, 2008.
- Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd 1998.
- Fuko, Mišel, *Treba braniti društvo*, Svetovi, Novi Sad 1998.
- Fuko, Mišel, "Šta je autor?", *Polja*, br. 473, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2012.
- Grau, Oliver, *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd 2008.
- Grojs, Boris, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006.
- Groys, Boris, *Artpower*, The MIT Press, 2008.
- Groys, Borys, *Going Public, e-flux journal*, Stenberg Press, 2010.
- Gruden, Maida, "Slika promene", intervju sa E. Milivojevićem, www.dipassage.com.
- Grupa autora, *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, Beograd 1996.
- Grupa autora, *Vladan Radovanović. Sintezijska umetnost*, Narodni muzej Kragujevac, 2005.
- Hajdeger, Martin, *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000.
- Hauser, Arnold, *Sociologija umetnosti I-II*, Školska knjiga, Zagreb 1986.
- Jencks, Charles and Giebelhausen Michaela, "The Architecture Is The Museum", (ed.) J. Marstine, *New Museum Theory and Practice*, Blackwell Publishing 2006.
- Jones, Amelia, *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, 2006.
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson 2000.
- Krauss, Rosalind, *Passages of Modern Sculpture*, The MIT Press, 1981.
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, London 1986.
- Krauss, Rozalind, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, 1999.
- Krivak, Marijan, *Biopolitika. Nova politička filozofija*, Antibarbarus, Zagreb 2007.
- Latimer, Barney, "Shklovsky the Postmodernist: Toward a Political Formalism", New York University, <http://www.gradnet.de/papers/pomo99.papers/Latimer99.htm>.

- Lutzeler, Heinrich, "O položaju nauke o umetnosti. Lorenz Ditmann: Stil/simbol/struktura", *Gledišta*, br. 3-4, Beograd 1988, 8-38.
- Maleuvre, Didier, *Museum memories: history, technology, art*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Manovič, Lev, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2001.
- Merenik, Lidija, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beopolis, Beograd 2001.
- Merenik, Lidija, *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Fond Vujičić kolekcija, Beograd 2010.
- Michaud, Yv, *Umjetnost u plinovitom stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004.
- Mijušković, Slobodan, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Geopoetika, Beograd 1998.
- Mijušković, Slobodan, *Prva "poslednja 'slika'"*, Geopoetika, Beograd 2009.
- Mijušković, Slobodan, *Nema opasnosti*, Prodajna galerija "Beograd", Beograd 2011.
- Mirzoeff, Nicholas, *Visual Culture Reader*, Routledge, 2002.
- Nelson, Robert i Šif, Ričard (prir.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad 2004.
- Neo-avant-gardes, Postmodern and Global Art*, Skira, Milano 2009.
- Nowotny, Stefan, "Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique", G. Rauning and G. Ray (eds), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, London 2009.
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube*, University of California Press, Los Angeles 1999.
- Osborne, Peter, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 2002.
- Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, Vol. 12, 1980.
- Panofsky, Ervin, "Povijest umjetnosti kao humanističke discipline", *Život umjetnosti*, br. 13, Zagreb 1971, 86-96.
- Pejić, Bojana, *Drangularijum* (katalog), SKC, Beograd, 1971.
- Polok, Griselda, "Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility", *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Blackwell Publishing, 2008.
- Preziosi, Donald, "Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity", Duro, P., (ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Racanović, Svetlana, "Work in Progress - Progressive Work", *Out of Memory*, katalog izložbe J. Čekić, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 1999.
- Rajčević, Balša, *Tomislav Kauzlarić*, Arion, Beograd, 1988.
- Ransijer, Jacques, *Chronicles of Consensual Times*, Continuum, London 2010.
- Ransijer, Žak, *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd 2010.

- Ransijer, Žak, *Na rubovima političkog*, Fedon, Beograd 2012.
- Riegl, Alois, "Historijska gramatika likovnih umjetnosti", *Život umjetnosti*, br. 10, Zagreb 1969, 132-147.
- Rush, Michael, *Video art*, Thames & Hudson, London 2007.
- Savić, Miša i Filipović, Filip (prir.), *John Cage*, Radionica SIC, Beograd 1981.
- Schleusener, Jay, "Convention and the Context of Reading", *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4, 1980.
- Searle, John, *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1969.
- Sedlmayr, Hans, "Problemi interpretacije", *Život umjetnosti*, br. 11-12, Zagreb 1970, 101-122.
- Šejka, Leonid, *Traktat o slikarstvu*, Nolit, Beograd 1964.
- Šiner, Lari, *Otkrivanje umetnosti*, Adresa, Novi Sad 2007.
- Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts*, University of California Press, Los Angeles, London 2004.
- Soke, Dinkla, "From Participation to Interaction. Toward the Origins of Interactive Art", (ed.) L. H. Leeson, *Clicking In: Hot links to digital culture*, Bay Press, Seattle, 1996.
- Spieker, *The Big Archive. Art from bureaucracy*, The MIT Press, 2008.
- Sretenović, Dejan, *Postajanje umetnošću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd.
- Sretenović, Dejan, *Was ist kunst?*, Geopoetika, Beograd, 2001.
- Sretenović, Raša Todosijević. *Was ist Kunst?*, Geopoetika, Beograd 2001.
- Stanković, Maja, "Relink", katalog autorske izložbe *Relink*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2005.
- Stanković, Maja, "Izlazak iz slike, ulazak u zvuk", intervju sa Nešom Paripovićem, www.dipassage.org.
- Stanković, Maja, "Ma kaži baviš se slikarstvom", intervju sa Rašom Todosijevićem, www.dipassage.org
- Stanković, Maja, "Nema vremena za ravnodušnost", intervju sa grupom Škart, www.dipassage.org
- Stanković, Maja, "Sintezijska umetnost", intervju sa Vladanom Radovanovićem, www.dipassage.com.
- Steyerl, Hito, *The Wretched of the Screen, e-flux journal*, Sternberg Press, 2012.
- Sturkem, Marita, "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectation and the Making of a History", *Illuminating Video*, Aperature Foundation, New York 1990.
- Subotić, Irina, "Leonid Šejka: parabola o integralnom", katalog retrospektivne izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
- Subotić, Irina, Katalog retrospektivne izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
- Šuica, Nikola, "Vokovizuel i specijalna poetika vokovizuela", *Vladan Radovanović. Sintezijska umetnost*, Narodni muzej Kragujevac, 2005.

- Šuvaković, Miško, *Luminokinetika. Koloman Novak*, Prometej, Novi Sad, 1999.
- Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad 2007.
- Šuvaković, Miško, *Istorija umetnosti u Srbiji XX veka*, Orion art, Beograd 2010.
- Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Tice, Hans, "Pojam istorije umetnosti", *Ideje*, br. 3-4, Beograd 1981, 77-107.
- Tirnanić, Bogdan, "Iznenada jednog petka", *Nin*, Beograd, 16. 11. 1969.
- Unterkofer, Dietmar, *Grupa 143*, Službeni glasnik, Beograd 2013.
- Van Dijk, Teun A. *Discourse and Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Virilio, Pol & Lotringer, Silver, *Čisti rat: dvadeset pet godina kasnije*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2011.
- Viola, Bill, "Peter Campus Image and Self", *Art in America*, www.artinamericamagazine.com/features/peter-campusimage-and-self/
- Vukićević, Vladimir, *Mišljenje i viđenje*, Fakultet likovne umetnosti, Cetinje 2006.
- Weibel, Peter, "Art and Democracy. People Making Art Making People", http://friklasse.dk/files/pw_essay.pdf.
- What is Contemporary Art?*, *e-flux journal*, Sternberg Press 2010.

Biografija

Rođena 1975. godine u Beogradu. Diplomirala 2001. godine na katedri za Istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu na predmetu Istorija moderne umetnosti. Magistrirala 2008. na istoj katedri kod prof. dr Lidije Merenik sa tezom "Instalacija kao prošireno polje skulpture u srpskoj modernoj umetnosti". Zaposlena na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu.

Piše i objavljuje tekstove iz oblasti savremene umetnosti. Jedna je od pokretača elektronskog časopisa za savremenu umetnost www.dipassage.org koji postoji od 2002. godine. Od 2008. godine članica je međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA. Urednica je studentskog elektronskog časopisa *Propeler* (<http://propeler.fmk.edu.rs>).