

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarnе studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija

**DOKUMENTARNOST I UMETNOST – TEORIJE DOKUMENTARNOSTI I
DOKUMENTARNE PRAKSE U VIZUELNIM UMETNOSTIMA I FILMU**

Vladimir Ranković

Mentor:

dr Mariela Cvetić, red. prof.

Komentor:

dr Nevena Daković, red. prof.

Beograd, 2022.

*Uglavnom, verujem da umetnik ništa ne stvara, već je tu da posloži,
prikaže i ukaže na postojeće, da nešto uobličí i eventualno ga reformuliše.*

Anet Mesaže

Sadržaj

Apstrakt / Abstract **3**

Predmet i naučni cilj rada, teorijski pristupi i okviri, metodologija i početne hipoteze istraživanja dokumentarnosti u kontekstu savremenih praksi vizuelnih umetnosti i filma **7**

- Dokumentarnost – poreklo i značenje reči, modeli i kriterijumi definisanja dokumentarnosti u kontekstu istorije i teorije umetnosti **15**
- Reprerentacija kao protodokumentarnost – teorije reprerentacije, koncept podražavanja kao doktrina vizuelnih umetnosti, uloga i potencijali reprerentacije u kontekstu dokumentarnosti **32**
- Fotografija kao kraj procesa *osvajanja stvarnog*, fotografija i film kao dominantni mediji dokumentarnih umetničkih praksi **60**
- Alegorija, aproprijacija, dokumentarnost – dokumentarnost u kontekstu postmodernističke teorije alegorije **97**
- Dokumentarnost i umetnička dokumentacija, *umetnost u doba biopolitike* – umetnička dokumentacija i pitanje odnosa između umetnosti i života **138**
- Pseudodokumentarno kao dokumentarni hibrid – model fikcionalnog narativa u savremenim umetničkim praksama **156**
- Pozicija i uloga, značaj i uticaj dokumentacije i dokumentarnosti u kontekstu savremenih praksi vizuelnih umetnosti i filma **186**

Literatura **197**

Vebografija **214**

Filmografija **217**

Biografija autora **220**

Apstrakt

Primarni cilj doktorske disertacije „Dokumentarnost i umetnost – teorije dokumentarnosti i dokumentarne prakse u vizuelnim umetnostima i filmu” jeste (re)definisanje teorijskih okvira u kojima se dokumentarnost može razmatrati u kontekstu umetničkih praksi vizuelnih umetnosti i filma, utvrđivanje premisa neophodnih za postojanje dokumentarnog kao dela *sveta umetnosti*, kao i analiza zastupljenosti i uloge dokumentarističkih strategija u umetničkim praksama, odnosno determinisanje promena teorijske i istorijske kontekstualizacije dokumentarnog kao konstituenta umetnosti. Pored toga, kao cilj rada, uzimajući u obzir teorijske pristupe umetnosti proistekle iz umetničkih praksi, postavlja se i ispitivanje dokumentarističkih umetničkih strategija i procedura kao delatnih elemenata savremenih umetničkih praksi sposobnih da menjaju i redefinišu prirodu, ulogu i poziciju umetnosti.

Rad polazi od utvrđivanja ključnih pojmova, modela i kriterijuma neophodnih za definisanje i pozicioniranje dokumentarnosti u kontekstu istorije i teorije umetnosti, pri čemu se oslanja na određena književno-teorijska razmatranja, filozofske, estetičke i hermeneutičke pristupe, kao i na komparativnu analizu diskursa istorije, kao paradigmatičnog neizmišljenog narativa, i diskursa umetnosti. Potom, kroz analizu relacija umetnosti sa stvarnim subjektima, odnosno umetnosti kao *kreativne obrade stvarnosti*, dokumentarnost se razmatra u kontekstu teorija reprezentacije, teorijsko-kritičkog diskursa alegorije adekvatnog karakteru umetnosti postmodernističkog predznaka, kao i posmatrana kroz prizmu procesa objektivnog, mehaničkog, impersonalnog beleženja stvarnosti, uvođenja umetničke dokumentacije kao činioca određenih savremenih umetničkih praksi u institucije umetnosti i, naposljetku, kao proces proizvodnje hibridnih fikcionalnih narativa koji preuzimaju pojavnost dokumentarnog, dokumentarističke kodove i konvencije.

Kako se istorija umetnosti u većem delu svoga toka može recipirati kao *pripovest o osvajanju stvarnog* o dokumentarnom kao o apsolutnoj kategoriji može se govoriti tek po *osvajanju stvarnog*, odnosno po okončanju tog procesa otkrićem fotografije, a potom i inkorporiranjem onoga što je proisteklo iz takvog *osvajanja* u umetnost. Dokumentarno se, na osnovu toga, može odrediti

kao post-avangardna pojava za čije ustanovljavanje je, u kontekstu umetničkih praksi, bilo neophodno *osloboditi se uslovljenosti realnosti*, a potom učiniti da ishodi takvog *oslobađanja* budu asimilirani od strane umetnosti, odnosno transformisani u umetnost.

Danas, u doba u kojem ljudski rod, kao nikada pre nije toliko zainteresovan za svoju sadašnjost, dokumentarnost kao pojava u kontekstu umetničkih praksi zauzima izuzetno značajnu poziciju. Imajući u vidu nebrojene, raznorodne strategije usmerene ka cilju da se razlikovanje fikcije i stvarnosti učini što težim, javlja se zapitanost, koja, čini se, postaje imanentna recepciji proizvoda umetničkog delovanja, o tome da li predstavljeno treba doživeti kao stvarno, neizmišljeno. Otuda, ključna determinanta dokumentarnosti – funkcija da pruži potporu o relevantnosti izvora i istinitosti predloženog sadržaja, održavajući korak sa globalnim promenama, i sama prolazi kroz promene, postaje fluidna, pronalazeći načine da odgovori potrebama *sveta umetnosti*, redefinišući prirodu, ulogu i poziciju umetnosti.

Ključne reči: dokument, dokumentarnost, reprezentacija, alegorija, fotografija, film, aproprijacija, umetnička dokumentacija, pseudodokumentarnost, savremena umetnost

Abstract

The primary goal of the doctoral dissertation “Documentarity and Art – Theories of Documentarity and Documentary Practices in Visual Arts and Film” is to (re)define theoretical frameworks within which documentarity can be scrutinized in the context of art practices of visual arts and film, determining premises necessary for the existence of a documentary as a part of the *artworld*, as well as analysis of the prevalence and role of documentary strategies in art practices, i.e. determining changes of theoretical and historical contextualization of a documentary as an art constituent. Moreover, bearing in mind theoretical approaches of art originating from art practices, the goal of the thesis is also to raise a question concerning the evaluation of documentary art strategies and procedures as working elements of the contemporary art practices able to alter and redefine the nature, the role and the position of art.

The thesis opens with determining key terms, models, and criteria essential for defining and positioning documentarity in the context of art history and theory, simultaneously building upon specific literary and theoretical scrutiny, philosophical, aesthetical, and hermeneutical approaches, in addition to comparative analysis of historical discourse, as paradigmatic non-fictional narrative, and art discourse. Furthermore, documentarity is not only studied by means of analyzing relations between art and fact, i.e. art as *creative treatment of actuality*, in a context of theories of representation and the theoretical and critical discourse of allegory which corresponds to the character of postmodernly oriented art, but it is also observed through a prism of a process of objective, mechanical, impersonal recording of reality, introducing art documentation as an agent of certain contemporary art practices into art institutions, and finally, as a process of producing hybrid fictional narratives which take over manifestations of documentarity, documentaristic codes, and conventions.

Since art history may be perceived as *a story about the conquering of reality* throughout most of its existence, documentarity may consequently be discussed as an absolute category only after *the conquering of reality*, that is, after the completion of the said process by discovery of photography, and afterwards by incorporating that which came as a result of the mentioned

conquering into art. Based on this, documentarity may be characterized as a post avant-garde phenomenon, the establishing of which, in a context of art practices, required *freeing from dependence on reality* followed by assimilation of the results of such *freeing* by art itself, i.e., transformed into art.

Nowadays, with the human race as keen on living in its present moment as never before, documentarity occupies an extremely significant position as a manifestation in the context of art practices. Bearing in mind a multitude of diverse strategies determined to make any attempt at discerning fiction from reality as hard as possible, a question is being raised, seemingly immanent to a reception of a product of any artistic endeavor, whether the exhibited content is to be interpreted as real, non-fictional. Hence, documentarity's key frame of reference – a function of providing a foundation for both relevance of source and truthfulness of the displayed content, keeping abreast of global changes, itself passes through changes, becomes fluid, finding ways of responding to needs of *artworld*, redefining the nature, the role, and the position of art.

Key words: document, documentarity, representation, allegory, photography, film, appropriation, art documentation, pseudo-documentarity, contemporary art

Predmet i naučni cilj rada, teorijski pristupi i okviri, metodologija i početne hipoteze istraživanja dokumentarnosti u kontekstu savremenih praksi vizuelnih umetnosti i filma

Dokumentarnost, kao odlika narativa, čina, dela, rada, podrazumeva postojanje iskaza, tvrdnje koja se slaže sa stvarnošću, prikazuje stvarnost ili se temelji na stvarnom ne odstupajući od njega. Određeno diskursom istorije, element narativnog u umetničkom delu ili umetničkom radu, bez obzira na njegov medijski identitet, osim što može biti *izmišljen*, može biti i *pronađen*, *identifikovan*, *otkriven* (v. Vajt 2011: 20). „Preplitanje različitih načina egzistencije, uključujući i preplitanje stvarnog i fikcionalnog, glavno je obeležje modernih vizuelnih umetnosti” (Doležel 2008: 272). Kao *obeležje vizuelnih umetnosti* i kao kategorija vezana za umetnost, dokumentarnost se ustanovljava tokom četvrte decenije dvadesetog veka (v. Stalabras 2013: 12).

Stvarno, *neizmišljeno*, *pronađeno*, *identifikovano*, *otkriveno*, *objektivno*, *postojeće*, *preuzeto*, kao premise za nastanak umetničkog dela ili umetničkog rada, njegovi imanentni činiooci, konstituenti, *dokumentacija* kao sredstvo reprezentovanja umetničkih praksi unutar institucija umetnosti ili izvan njih – dokumentarnost u kontekstu umetnosti, odnosno dokumentarističke strategije umetničkog delovanja – jesu predmeti ovog rada. Doktorska disertacija „Dokumentarnost i umetnost – teorije dokumentarnosti i dokumentarne prakse u vizuelnim umetnostima i filmu”, dakle, za cilj ima (re)definisavanje teorijskih okvira u kojima se dokumentarnost može razmatrati u kontekstu umetničkih praksi vizuelnih umetnosti i filma, utvrđivanje premisa neophodnih za postojanje dokumentarnog kao dela *sveta umetnosti*, kao i analizu zastupljenosti i uloge dokumentarističkih strategija u okvirima umetničkih praksi, odnosno determinisanje promena teorijske i istorijske kontekstualizacije dokumentarnog kao konstituenta umetnosti. Kao cilj rada, uzimajući u obzir teorijske pristupe umetnosti proistekle iz umetničkih praksi, postavlja se i ispitivanje dokumentarističkih umetničkih strategija i procedura kao delatnih elemenata savremenih umetničkih praksi sposobnih da menjaju i redefinišu stvaralački rad, i, kako iz toga proizilazi – prirodu, ulogu i poziciju umetnosti.

Razmatrajući prakse vizualnih umetnosti i filma, i podrazumevajući aksiomatski odnos dokumentarnog i stvarnosti, osnovne hipoteze od kojih se polazi jesu:

- Umetnost nastala na temelju dokumentarnog, prikazujući umetnost, odnosno udvajajući umetničko kao tekst, ili govoreći o umetnosti postaje metaumetnost. Dokumentacija, kao referenca na stvarnost, preuzeta ili proizvedena, postoji izvan umetnosti. Međutim, kako je „umjetničko djelo prvobitno izjava, dokument, tvrdnja” (Grojs 2006: 38), i ono, kao takvo, može biti dokumentarno polazište daljih dokumentarističkih procedura.
- Uzimajući u obzir to da se „tehnike i strategije koje [književnost i istorija] koriste u kompoziciji svojih diskursa mogu pokazati kao u značajnoj meri iste, koliko god one možda delovale različito na čisto površinskom, ili govornom, nivou teksta” (Vajt 1978: 121), odnosno da metodi kreiranja dokumentarnog i fiktivnog mogu biti isti, dovodi se u pitanje saglasnost iskaza dokumentarnog sa stvarnošću. Shodno tome, dokumentarno se može posmatrati kao narativ u kojem su prisutni i faktualnost i fikcija.
- Proizvod dokumentarističkih strategija i procedura u umetnosti može biti fiktionalni narativ koji preuzima pojavnost dokumentarnog, kao i dokumentarističke kodove i konvencije, i kao takav – „forma u kojoj je prisutna i faktualnost i fikcija, a vezana je za dokumentarno kao žanr” – jeste „dokumentarni hibrid” (Hajt 2008: 216). Uzimajući kao premisu tezu da ne postoji apsolutna fikcija ili apsolutna faksija unutar narativa, svako umetničko delo ili umetnički rad, kao proizvod dokumentarističkih strategija i procedura, odnosno sredstvo posredovanja u odnosu između unutarnjeg i spoljnog koje uključuje kreativnost u obradi spoljnog, dokumentarni je hibrid. Drugim rečima, hibridnost se može posmatrati kao imanentna dokumentarnim umetničkim praksama.

Izvođenje i određenje teorijskih okvira u kojima se dokumentarnost razmatra, definisanje i pozicioniranje uloge dokumentarističkih strategija u umetničkim praksama, odnosno analiza i determinisanje teorijskih i istorijskih pozicija i okvira dokumentarnog kao konstituenta savremene umetnosti, u doktorskoj disertaciji „Dokumentarnost i umetnost – teorije dokumentarnosti i dokumentarne prakse u vizualnim umetnostima i filmu” sprovedeno je kroz šest u velikoj meri autonomnih celina u kojima se razmatra i analizira – 1. poreklo i značenje reči *dokument* i iz nje izvedenih pojmova, modeli i kriterijumi definisanja dokumentarnosti u kontekstu istorije i teorije umetnosti; 2. reprezentacija, koncept blizak podražavanju kao doktrini vizuelnih umetnosti, i

pozicija reprezentacije kao protodokumentarne prakse; 3. fotografija kao oznaka kraja procesa *osvajanja stvarnog*, i fotografija i film kao dominantni mediji dokumentarnih umetničkih praksi; 4. postmodernističke teorije alegorije i povezanost alegorije sa konceptom aproprijacije i sa dokumentarnšću; 5. dokumentarnost i umetnička dokumentacija kao manifestna forma umetnosti u doba biopolitike, i 6. pseudodokumentarnost kao odlika dokumentarnih hibridnih formi predstavljanja fikcionalnih narativa u kontekstu savremenih umetničkih praksi. U poslednjem, zaključnom poglavlju sumirani su rezultati istraživanja i razmotrena je pozicija i uloga, značaj i uticaj dokumentacije i dokumentarnosti u kontekstu savremenih praksi vizuelnih umetnosti i filma.

Metodi koji su korišćeni prilikom obrade teme doktorske disertacije „Dokumentarnost i umetnost – teorije dokumentarnosti i dokumentarne prakse u vizualnim umetnostima i filmu” uključuju: teorijsko-analitički metod, istorijsko-pregledni metod, komparativni metod i kritičko-interpretativni metod. Pri tome, kritički se referira na naučnu i stručnu literaturu iz oblasti teorija teksta, teorije umetnosti, istorije i teorije filma i medijski orijentisanih teorijskih razmatranja, studija u polju istorije umetnosti, kritičkih tekstova kao i teorija umetnika proisteklih iz umetničkih praksi. Određenje ključnih pojmova neophodnih za analizu i tumačenje dokumentarnosti u umetnosti sprovedeno je kroz teorijsko-analitički i komparativni metod, podrazumevajući pozivanja na književno-teorijska razmatranja, kao i druge pristupe – filozofske, estetičke, teorijske. Važan segment komparativne analize jeste i istovrsno razmatranje diskursa istorije kao paradigmatičnog *neizmišljenog* diskursa. Analize brojnih teorija koje se odnose ne delovanje u svetu umetnosti sprovedene su teorijsko-analitičkim i interpretativno kritičkim metodima. Na taj način razmatrana su pitanja prirode umetnosti i njene pozicije unutar društva i kulture, kretanja i uloge umetnosti, umetničkih strategija i procedura, njenih teoretizacija i kontekstualizacija. Posebno značajna je analiza teorije alegorije primenjena na savremene umetničke prakse i na određenje prirode slika u kontekstu savremene umetnosti. Medijski orijentisana teorijska razmatranja, sprovedena su na isti način, i bila su primarno usmerena ka medijima sa najvećim dokumentarističkim potencijalom – fotografiji i filmu, potom instalaciji, ali drugim i savremenim umetničkim praksama okrenutim proizvodnji umetničke dokumentacije. Istorijsko-pregledni metod i kritičko-interpretativni metod primenjeni su u analizi umetničkih praksi koje su predmet rada. Pored istorijsko-kritičkih pregleda umetnosti, korišćeni su i kritički pristupi određenim fenomenima, kao i radu pojedinih umetnika i kustosa. Osim toga, korpus

izvora koji su istovetno korišćeni sadrži i teorijska razmatranja proistekla iz *kreativne obrade stvarnosti*.

Određenje ključnih pojmova neophodnih za analizu i tumačenje odnosa umetnosti i stvarnosti (v. Argan 1982: 136), a potom i dokumentarnosti u umetnosti uključuje pozivanja na književno-teorijska razmatranja kao i druge pristupe – filozofske, estetičke, hermeneutičke. Važan segment teorijske analize dokumentarnosti u kontekstu vizuelnih umetnosti i filma jeste komparativna analiza diskursa istorije kao paradigmatičnog neizmišljenog narativa, i diskursa umetnosti, sprovedena kroz razmatranje rada Hajdena Vajta (Hayden White) i Bila Nikolsa (Bill Nichols). Tvrdnja da narativ o stvarnom i fikcionalni narativ ili fikcionalni tekst počivaju na istim osnovama i koriste tehnike i strategije koje su u značajnoj meri iste (v. Vajt 1978: 121, v. Nikols 2001: 1), predstavlja osnov za analizu odnosa koji uspostavljaju dokumentarnost i umetnost. Pored toga, početna razmatranja uključuju pozivanja na teorijski rad Valtera Benjamina (Walter Benjamin), Džona Grirsona (John Grierson), Majkla Renova (Michael Renov) i drugih autora.

Kako se istorija umetnosti u većem delu svoga toka može recipirati *kao pripovest o osvajanju stvarnog* (v. Kamil 2004: 59) o dokumentarnom kao o apsolutnoj kategoriji može se govoriti tek po *osvajanju stvarnog*, odnosno po okončanju tog procesa otkrićem fotografije, a potom i inkorporiranju onoga što je proisteklo iz takvog *osvajanja* u umetnost. Dokumentarno se, na osnovu toga, može odrediti kao post-avangardna pojava za čije ustanovljavanje je, u kontekstu umetničkih praksi, bilo neophodno *osloboditi se uslovljenosti realnosti*, a potom učiniti da ishodi takvog *oslobađanja* budu asimilirani od strane umetnosti, odnosno transformisani u umetnost. Imajući za polazište prisustvo, bivajući ponovljeno prisustvo *stvarnog*, njegova ponovna dostupnost – reprezentacija, imanentna konceptu podražavanja, najdugovečnijoj estetskoj doktrini u povesti umetnosti i onome na čemu su, gotovo isključivo, tokom dugog vremenskog perioda bile zasnovane teorija i praksa vizuelnih umetnosti, uobličila je istoriju umetnosti kao *pripovest o osvajanju stvarnog*. Razmatranje koncepta reprezentacije sprovedeno je kroz početnu analizu Platonovih (Πλάτων) dela, a zatim i referišući na radove Vladislava Taratkjeviča (Władysław Tatarkiewicz), Majkla Kamila (Michael Camille), Hansa Beltinga (Hans Belting) i drugih. Na određeni način i u određenoj meri uspostavljajući vezu sa *stvarnošću*, reprezentacija vodi stvaranju *potpore*, odnosno *sredstava potvrđivanja* određenog iskaza ili narativa. Snaga i kompleksnost *potpore* koju pruža reprezentacija čine osnov za tvrdnju da pojedinačna umetnička dela, nastala kroz proces podražavanja, mogu biti recipirana kao dokumentarna, da teorijski pristupi reprezentaciji

moraju biti razmatrani kada se analizira dokumentarnost u kontekstu umetnosti, i da se, konačno, sama reprezentacija može, u određenim slučajevima, odrediti kao protodokumentarnost.

Fotografija je, kao medij koji se, rečima Edvarda Vestona (Edward Weston) „može prisiliti da laže samo uz napor” (Sontag 2009: 186–187), od svojih najranijih dana percipirana kao potpora činjenicama – kao *dokument*. Definicija fotografije kao sredstva „za proizvođenje jednog autentičnog savremenog dokumenta” (Sontag 2009: 108), koju iznosi Robert Frenk (Robert Frank), kao i ona koju je izrekao Luis Hajn (Lewis Hine) – da je fotografija „dokument da se sadašnjost i budućnost održe u dodiru sa prošlošću” (*ibid.*: 156), naglašavaju potencijal fotografije u dokumentarnim umetničkim praksama. Stoga, analiza fotografije kao tehničkog dostignuća samo u onoj meri u kojoj je, kao takvo, omogućilo okončanje procesa *osvajanja stvarnog*, kao medija, odnosno kao medijskog određenja umetničkih praksi, uzimajući u obzir mnoštvo i kompleksnost istorijskih i teorijskih pristupa koji su joj okrenuti, pa čak i disparatnost i kontradiktornost nekih od tih pristupa, predstavlja neophodnu tačku u razmatranju odnosa koji uspostavljaju dokumentarnost i umetnost. Film, podjednako kao i fotografija, omogućava *mehaničko* i *impersonalno* beleženje stvarnosti. Ono što je, u istorijskom smislu, film doneo jeste jasna, očigledna, jednostavna, šira mogućnost pripovedanja – filmovi pričaju priče, a od prirode same priče, njenog utemeljenja u stvarnosti, od korišćenog materijala, autorovog pristupa i mnogih drugih činilaca, zavisi recepcija filma kao dokumentarnog. Upravo su teorijska razmatranja fotografije i filma u osnovi većine analiza dokumentarnosti i njenih određenja, s početka donoseći preciznu definiciju, koja je istovremeno i vrlo štura, lapidarna, široko postavljena, koja je podložna tumačenjima, ali definiciju koja stvara dalje mogućnosti za proučavanje i predstavlja osnov za nova istraživanja – dokumentarno(st) jeste *kreativna obrada stvarnog*.

Uvođenje teorije alegorije u praksu savremene umetničke kritike, čiji je ključni protagonist bio Krejg Ovens (Craig Owens), odigralo se tokom devete decenije dvadesetog veka. Potaknut izložbom „Slike” („Pictures”), *inauguralnom manifestacijom aproprijacijske umetnosti* (v. Sretenović 2013: 5–6), Ovens je otpočeo i sproveo proces reaktuelizivanja i redefinisanja pojma *alegorija*, postavivši teorijski osnov za određenje *aproprijacije* kao umetničke strategije, kao i za kasnije uspostavljenje relacija između *alegorije*, *aproprijacije* i dokumentarnosti. Iako u radu alegoričara gotovo nikada ne postoji iskaz o dokumentarnosti sopstvenog delovanja, njegova primarna uloga jeste i jedan od ciljeva dokumentarnog – *da sačuva* (v. Renov 1993: 21). Ta

činjenica, uz postojanje veze sa prošlošću, odnosno sa svojevrsnom *istorijskom imaginacijom* kao refleksijom *poetskog istoriografskog rada*, kao i težnje da se određeni umetnički iskaz *slaže sa stvarnošću* (v. Vajt 2011: 9–10), čini alegorijske umetničke prakse imanentnim pojedinim vidovima dokumentarnosti. Kao takvo, uvek u kontekstu koji samo stvara, alegorijsko umetničko delovanje jeste *kreativna obrada stvarnog*, zbog čega predstavlja bitan segment u izučavanju dokumentarnosti, posebno kada se radi o vizuelnim umetnostima i onim umetničkim delima i umetničkim radovima čija veza sa stvarnošću nije direktna i ne vidi se izvan konteksta, ali je nedvosmislena, snažna i predstavlja čvrstu *potporu narativu o stvarnom*.

Umetnička dokumentacija, kao proizvod umetničkih praksi savremene umetnosti i umetnosti u doba biopolitike, još jedan je od vidova prisustva dokumentarnog u okvirima savremenih vizualnih umetnosti. Suštinski jedinstvena, funkcija umetničke dokumentacije jeste da posreduje između umetničkog dela ili umetničkog rada i publike, odnosno, da prikaže umetničko delo ili umetnički rad. Kada se radi o efemernim umetničkim radovima koji najčešće imaju strukturu događaja, umetnička dokumentacija jedino je sredstvo percipiranja takvih radova nakon njihovog postojanja. Umetnička dokumentacija je i sredstvo da postojeća umetnička dela neraskidivo vezana za određeni prostor budu prezentovana unutar umetničkih institucija. Umetnička dokumentacija može imati pojavnost „oblik slike, crteža, fotografije, videa, teksta i instalacije, drugim riječima, iste one oblike i medije kroz koje se umjetnost obično predstavlja, ali u slučaju umjetničke dokumentacije ti mediji ne predstavljaju umjetnost nego je tek dokumentiraju. Umjetnička dokumentacija po svojoj definiciji nije umjetnost, ona tek upućuje na umjetnost” (Grojs 2006: 8). Kao takva, ona, unutar umetničkih prostora, na izvestan način sprovodi mimetizam, preispitujući postojanje distinkcije između umetničkih dela i umetničke dokumentacije (v. Kajoa 2002: 74–75) i, šire, ulogu i poziciju dokumentarnog i dokumentarnosti u savremenim umetničkim praksama. Razmatranja umetničke dokumentacije primarno su zasnovana na teorijskom radu Borisa Grojsa (Boris Groys).

Jedna od specifičnih umetničkih strategija savremenih umetničkih praksi jeste i pristup koji bi mogao biti okarakterisan kao pseudodokumentarnost. Pseudodokumentarno(st) je hibridna dokumentarna forma koja kao i dokumentarno(st), referira na stvarnost, ali uz drugačiju vezu sa stvarnim subjektom. Ta forma jedna je od najprisutnijih u savremenim fikcionalnim narativima, uključujući književne i filmske, kao i one koji pripadaju najšire posmatranim aktuelnim praksama vizuelnih umetnosti. Pseudodokumentarno je forma u kojoj su prisutne i faktualno i fiktivno, a

apropriira žanrovske obrasce dokumentarnog. Naraciju u pseudodokumentarnom svojevrsan je metajezik, odnosno, takva naracijom je pripovedanje ali i podražavanje, imitacija, mimikrija. ispitujući narativne perspektive pseudodokumentarnog, neophodno je sve vreme sprovoditi komparativnu analizu pseudodokumentarnosti i dokumentarnosti, odnosno imati kao polazište relacije koje se uspostavljaju između pseudodokumentarnog i dokumentarnog.

Potencijali, uloge i značaj dokumentarnih umetničkih dela ili umetničkih radova kao reprezenata stvarnosti, kao i uticaja i učešća stvarnosti, odnosno dokumentarnog, u stvaralačkim procesima i njihovim ishodištima, značajno utiču na percepciju savremenih vizuelnih umetnosti i filma. Razmatranjem teorijskih postavki i umetničko-istorijskih, kritičkih i stručnih studija, kao i teorija umetnika, moguće je postaviti privremenu definiciju dokumentarnog i ukazati na relevantnost takvih pristupa u kontekstu aktuelnih umetničkih praksi, na njihovu ulogu u savremenom društvu kao i na značaj njihovog proučavanja za teoriju umetnosti.

Dokumentarnost, kao pojava u *svetu umetnosti* i kao umetnička strategija, na ključan način obeležava savremenu umetnost. Dokumentarističke strategije i procedure u savremenoj umetnosti sveprisutne su i predmet su brojnih analiza i teoretizacija, čak i kada nisu imenovane kao takve. One su potvrda teze Hito Štejerl (Hito Steyerl) da je, kada se o savremenim umetničkim praksama radi – „uključivanje života u umetnost [...] estetski projekat” (Štejerl 2013a: 35).

Umetnost nastala na temelju dokumentarnog, prikazujući umetnost, odnosno udvajajući je kao tekst, ili govoreći o njoj postaje metaumetnost. Dokumentacija, kao referenca na stvarnost, preuzeta ili proizvedena, postoji izvan umetnosti. Međutim, kako je „umjetničko djelo prvobitno izjava, dokument, tvrdnja” (Grojs 2006: 38), i ono, kao takvo, može biti dokumentarno polazište daljih dokumentarističkih procedura. Njihovo ishodište može biti fikcionalni narativ koji preuzima pojavnost dokumentarnog, kao i dokumentarističke kodove i konvencije, i kao takav – „forma u kojoj je prisutna i falcija i fikcija, a vezana je za dokumentarno kao žanr” – jeste „dokumentarni hibrid” (Hajt 2008: 216). Uzimajući kao premise teze da su metodi kreiranja dokumentarnog i fiktivnog isti i da ne postoji apsolutna fikcija ili apsolutna falcija unutar narativa, svako umetničko delo ili umetnički rad, kao proizvod dokumentarističkih strategija i procedura, odnosno sredstvo posredovanja u odnosu između unutrašnjeg i spoljašnjeg koje uključuje kreativnost u obradi

spoljašnjeg, dokumentarni je hibrid. Drugim rečima, hibridnost se može posmatrati kao apsolutna odlika dokumentarnih umetničkih parksi.

Redefinisanje ili repozicioniranje pojavnosti i uloga dokumentarnog u umetnosti, odnosno evolucija formi dokumentarnog, kao i teorijske i istorijske kontekstualizacije dokumentarnog kao konstituenta ne samo savremenih umetničkih praksi, ukazuje na mogućnost da se dokumentarno, posredstvom odnosa sa stvarnim, percipira kao imanentno umetnosti.

- Dokumentarnost – poreklo i značenje reči, modeli i kriterijumi definisanja dokumentarnosti u kontekstu istorije i teorije umetnosti

Denotativno značenje reči *dokument* udaljilo se od utemeljenja u poreklu te odrednice – etimološki, pojam *dokument* izveden je iz latinskog glagola *docere*, sa primarnim značenjem *učiti, podučavati*. Danas, kada se kao dominirajuće izdvaja značenje *pokazati*, može se izvesti zaključak da je „naglasak na potpori, osloncu koji dokument, kao sredstvo potvrđivanja, daje istoriji, povesti ili tvrdnji. Funkcija potvrđivanja ustanovljava dokument kao materijalni dokaz [...] relacija koje proističu iz toka događaja. Ako je istorija narativ o stvarnom, dokumenti predstavljaju ključno i najviše sredstvo dokazivanja tog narativa” (Riker 1988: 117). Dokumenti, dakle, služe svrsi pružanja dokaza za tvrdnju da narativ ima potporu u činjenicama, odnosno, dokumenti su primarni činioци na osnovu kojih se utvrđuje slaganje određenog iskaza sa stvarnošću (v. Triling 1990: 15). Stvarnost, realnost, jeste ključni element u determinisanju dokumentarnosti. Međutim, najšire posmatran i tako razmatran odnos koji umetnost uspostavlja sa realnošću, uočava i jasno argumentuje Đulio Karlo Argan (Giulio Carlo Argan) – ne ostavlja mogućnost teorijski, pa čak ni logički utemeljene analize. On piše:

Problem odnosa između umetnosti i realnosti, kada je postavljen uz pomoć ovih termina, nerešiv je i apsurdan. Nerešiv i apsurdan zato što je sama umetnost konkretna, postojeća realnost. Nemoguće je misliti o umetnosti odvojeno od umetničkih dela, nemoguće je postaviti pojam umetnosti a da se on smesta ne identifikuje sa celokupnom njenom fenomenologijom. Ako je umetnost, zaista, realnost, problem odnosa između njih je uvek problem odnosa između jednog dela realnosti i realnosti kao celine (Argan 1982: 136)

Zbog toga je neophodno da analiza dokumentarnosti bude prevashodno okrenuta dokumentarnom kao tekstu, iskazu, narativu, i poziciji dokumentarnog koje je potpora, sredstvo potvrđivanja teksta, iskaza, narativa. Dokumentarnost, kao odlika teksta, narativa, čina, dela, rada, podrazumeva postojanje iskaza, tvrdnje koja se slaže sa stvarnošću, prikazuje stvarnost ili se

temelji na stvarnom ne odstupajući od njega. Dokumentarno je, po konvenciji, *neizmišljeno*¹ (v. Velek, Voren 1991: 252), odnosno nije proizvod fikcije (v. Stalabras 2013: 13).

Govoreći o *istorijskoj imaginaciji* i *poetskoj prirodi historiografskog rada* (v. Vajt 2011: 9–10), filozof istorije Hajden Vajt ukazuje na to da se „diskurs istoričara i književnika bitno preklapaju, nalikuju jedan drugome ili međusobno korespondiraju”, odnosno da se „tehnike i strategije koje [književnost i istorija] koriste u kompoziciji svojih diskursa mogu pokazati u značajnoj meri iste, koliko god se činile različitim na čisto površinskom ili govornom nivou teksta” (Vajt 1978: 121). Analizirajući modele stvaranja književniog, fikcionalnog, i historiografskog, faktualnog narativa, odnosno razmatrajući *književnost činjenica* i *fikciju predstavljanja činjenica*, (v. *ibid*), on ustvrđuje da se radi samo o prividnim opozitumima. Drugim rečima, diskurs istorije,² koji se može posmatrati i kao paradigmatičan dokumentarni, *neizmišljen* narativ – *narativ o stvarnom* – nastaje i počiva na istim osnovama na kojima i fikcionalni narativ ili fikcionalni tekst. Iako ne spori postojanje prošlosti, Vajt osporava „našu mogućnost da spoznamo tu prošlost nekim drugim putem sem putem tekstualizovanih, protumačenih ’izveštaja’” (Hačion 1996: 241). Njegova diskurzivna analiza vodi još dalje, do tvrdnje „da ono što prihvatamo kao ’stvarno’ i ’istinito’ u istoriji i fikciji ’nosi obrazinu značenja, kompletnosti i punoće koje možemo samo zamisliti, nikad doživeti’³. Drugim rečima, samo putem narativizacije prošlost će biti prihvaćena kao ’istina’” (*ibid*).

Bil Nikols, filmski kritičar i teoretičar filma, analizirajući stvaranje filmskog teksta, zaključuje da „čak i najmaštovitiji film fikcije pruža dokaze o kulturi u kojoj je nastao i reprodukuje izgled onih koji se pojavljuju u njemu”, čime postaje svojevrsan dokument, *sredstvo*

1 Poistovećivanje stvarnog, *neizmišljenog*, sa dokumentarnim, koje s vremenom postaje gotovo potpuno, rečito ilustruje podatak da se u studiji „Teorija književnosti” („Theory of Literature”) Renea Veleka (René Wellek) i Ostina Vorena (Austin Warren), u izdanju Nolit, Beograd, iz 1991. godine, nalazi sledeća rečenica: „[...] roman se razvija iz loze neizmišljenih pripovednih formi [...]” (Velek, Voren 1991: 252). U istom delu, ponovno objavljenom 2004. godine, čiji je izdavač ovoga puta Utopija, Beograd, ista rečenica prevedena je drugačije i glasi: „[...] roman se razvija iz loze dokumentarnih pripovednih formi [...]” (Velek, Voren 2004: 259). Dakle, odrednica *neizmišljen* zamenjena je, trinaest godina kasnije, odrednicom *dokumentaran*. Prevodioci oba izdanja su isti – Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević.

2 Predmet Vajtovog rada, između ostalog, jeste, po sopstvenim rečima, „analiza dubinske strukture istorijske imaginacije” (Vajt 2011: 9), koja iziskuje beleženje promena diskursa istorije, pa stoga on artikuliše mnoštvo diskursa istorije i uočava njihova razlikovanja uzrokovana mnogobrojnim činiocima (v. Vajt 1987: 1–25). Zajednička osobina svih, ona koja nepobitno omogućava korišćenje zbirne odrednice, jeste da se uvek kada se govori o *diskursu istorije* – govori o diskursu *narativa o stvarnom*.

3 Vajt 1980: Hayden White. “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, u *Critical inquiry* 7, 1. Chicago: University of Chicago Press, s. 24, navedeno prema Hačion 1996: 241.

potvrđivanja, odnosno materijalno svedočanstvo o stvarnom. To ga dovodi do zaključka da je „svaki film dokumentaran”, na čemu temelji promišljanje da bi se „zapravo, moglo reći da postoje dve vrste filma: (1) dokumentarni filmovi o ispunjavanju želja i (2) dokumentarni filmovi koji opisuju društvo. I prvi i drugi pričaju priču, ali su priče, ili narativi, različitih vrsta”. Kao i da su „dokumentarni filmovi o ispunjavanju želja ono što uobičajeno nazivamo fikcijom” (Nikols 2001: 1). *Pružanje dokaza o kulturi i reprodukcija izgleda*, odnosno prisustvo dokumentarnog kakvo Nikols pronalazi u svakom filmu, nije ograničeno samo na film niti na vreme obeleženo njegovim postojanjem – Benedeto Kroče (Benedetto Croce) pruža istovrstan primer analizirajući slikarstvo visoke renesanse: „Kad je Leonardo da Vinči [(Leonardo Da Vinci)] radio svoju 'Tajnu večeru' [(‘L’Ultima Cena’)], napisao je u svojoj beležnici: 'Đovanina, jedno fantastično lice, za Svetu Katarinu, u Hospitalu; Kristofano di Kastiljone za Pietà, prikladna glava; za Hrista, Đovan Konte, onaj kod kardinala Mortaro', itd” (Kroče 2006: 184–185). Slikovni iskazi, predmet proučavanja istorije umetnosti, istovremeno mogu biti posmatrani kao „istorijski dokazi, [...] i imaju mesto pored pisanih izvora i neposrednih svedočanstava” (Berk 2001: 9). Iako dokumentarna vrednost slika u mnogobrojnim poljima nije sistematski opisana (v. Brandenburg 1991: 70), niti uvek adekvatno vrednovana, njihov dokumentarni potencijal, odnosno mogućnost upotrebe slika u konstruisanju, dokazivanju i tumačenju istorijskog narativa, nesporan je.

Nikolsov logički postupak može se posmatrati kao refleksija Vajtovog – polazeći sa dve krajnje tačke u odmeravanju *slaganja određenog iskaza sa stvarnošću*, od *diskursa istoričara* s jedne, i *najmaštovitijeg filma fikcije* s druge strane, dvojica autora različitih primarnih interesovanja i polja delovanja dolaze do istovetnog zaključka – da se postojanje i nepostojanje, odnosno prisustvo i odsustvo sadržaja zasnovanih na materijalnim dokazima – dokumentarnih, *neizmišljenih*, unutar jednog narativa, uprošćeno rečeno, povinuju normalnoj distribuciji. Komplementarne, Vajtova i Nikolsova teza ukazuju na to da ne postoji narativ koji je apsolutno fikcionalan ili faktualan.

Dokumentarnost kao umetnička strategija oslonjena je na *kulturu sećanja* koja „počiva uglavnom, premda ne i isključivo, na oblicima odnosa prema prošlosti”. Prošlost, smatra Jan Asman (Jan Assmann), „nastaje tek kada se uspostavi odnos prema njoj” (Asman 2006: 48).

Ostavljanja *tragova* i otkrivanje *tragova* prošlosti imanentno je ljudskom (v. Katroga 2011: 14). Čovek, kroz ta dva procesa, uspostavlja odnos sa prošlošću, i, sledeći Asmanovu misao – stvara je. Umetničke prakse koje podrazumevaju i ostavljanje i otkrivanje *tragova*, dakako, jesu deo takvog *stvaranja prošlosti*.

Međutim, uloga umetnosti u građenju istorijskog, faktualnog narativa, dovodi stvaralački rad i stvaralački čin u ravan sa ma kojim drugim vidom ljudskog delovanja, a umetničko delo izjednačava sa svim drugim artefaktima. Drugim rečima, istorija, kao nauka, ne mora nužno da uzima u obzir distinkciju između umetničkog i neumetničkog, posebno ako to podrazumeva neophodnost uvođenja anahronizama, ili tu distinkciju ne mora da posmatra kao bitan element svog proučavanja.⁴ Stoga, u analizi dokumentarnosti u kontekstu umetnosti, percepcija produkata umetničkih praksi i praksi koje se sa ovovremenih pozicija proučavaju i tumeče kao takve, istovremeno i sagledavanje njihove funkcije u konstruisanju i tumačenju istorijskog narativa, bivaju nedovoljni. Moglo bi se reći da takav pristup predstavlja svojevrstan pogled spolja na odnos dokumentarnosti i umetnosti, a posebno na dokumentarnost savremenih umetničkih praksi. Uviđajući potrebu za kompleksnijom recepcijom dokumentarnosti u kontekstu umetnosti, Karl Plantinga (Carl Plantinga) ustanovljava potrebu za njenim sagledavanjem sa više pozicija. U tradiciji analitičke filozofije on predlaže dva moguća modela definisanja dokumentarnog – jedan koji se bazira na odnosu sa stvarnim subjektom, i drugi, za koji je dovoljno da stvaralac kaže da je ono što je stvorio/stvorila, dokumentarno (v. Stalabras 2013: 14). Prvi model aksiomatski podrazumeva postojanje stvarnog subjekta i stvarno kao utemeljenje dokumentarnom. Plantinga njime, jednostavno, naglašava da je stvarno imanentno dokumentarnom. Drugi model se, naizgled, zasniva na imenovanju kao čistom mentalnom činu i, kao takav, prividno, otvara prostor bez ikakvih ograničenja. Međutim, uzimajući u obzir nepostojanje apsolutne distinkcije između fikcije i faksije, izmišljenog i *neizmišljenog*, koje implicira nemejljivost *neizmišljenog*, odnosno dokumentarnog u okvirima određenog narativa, podrazumevani odnos sa stvarnim subjektom,

4 U vezi sa odnosom istorije i umetnosti Hejden Vajt piše da svojim radom teži da pokaže „da se ne mora birati između umetnosti i nauke, i da se to uistinu i ne može činiti ukoliko postoji nada da ćemo nastaviti da govorimo o kulturi suprotstavljenoj prirodi i, štaviše, da ćemo nastaviti da govorimo o njoj na način kroz koji se iskazuje odgovornost za sve različite dimenzije naših specifičnosti kao ljudskih bića” (Vajt 1987: 23). Umetnost i nauka, pojmovi subordinirani pojmu kultura, mogu se, dakle, razumeti i kao naraskidivo povezani entiteti. Njihovi ciljevi, metodi, strategije, forme, polja delovanja i druge odlike mogu imati mnoštvo dodirnih tačaka i zajedničkih elemenata. U tom smislu, odnos istorije prema svim oblicima ljudskog delovanja u osnovi je isti, zbog čega analiza odnosa dokumentarnosti u kontekstu umetničkih praksi i istorije mora podrazumevati razmatranje delovanja oba subjekta.

odnosno prisustvo stvarnog, ne može biti jedini kriterijum na osnovu kojeg bi određeni narativ bio definisan kao dokumentaran. Stoga iskaz autora o sopstvenom delu ili radu postaje značajan element u određenju dokumentanog kao takvog. Ovaj uslov, istovremeno, predstavlja pogled iznutra, pogled umetnika, kao subjekta umetnosti, na umetnost i na odnos koji umetnost uspostavlja sa stvarnošću, odnosno na dokumentarno kao element ili konstituent sopstvenog umetničkog dela ili umetničkog rada.

Džon Grirson definiše dokumentarno u kontekstu umetnosti, s pozicije umetnosti⁵ – kao „kreativnu obradu stvarnog”⁶ (Kari 1999: 285). Iz takvog određenja proizilazi da je determinujuća karakteristika dokumentarnog postojanje stvaralačkog procesa u njegovom nastanku. Grirson o dokumentarnom filmu govori kao o „kreativnom oblikovanju prirodnog materijala” i smatra da se, „uprkos činjenici da ’dokumentarni film’, čini se, podrazumeva film koji je samo ili prvenstveno ’dokument’, [...] radi o umetničkoj formi, a ne fizičkoj dokumentaciji koja se odnosi na određenu realnost” (Plantinga 2008: 494). Time on nedvosmisleno ističe razliku između dokumenta kao dokaza za tvrdnju da narativ ima potporu u činjenicama, odnosno kao materijalnog svedočanstva o prošlosti, i dokumentarnog kao proizvoda umetničke prakse – umetničkog dela ili umetničkog rada, uspevajući na taj način da iskorači iz okvira svoje primarne sfere interesovanja – filma kao prostora delovanja i kao umetničke forme.

Oslanjajući se na Grirsonova razmišljanja Bil Nikols dokumentarno vidi kao *reprezentaciju*, suprotstavljenu *reprodukciji*. Svoju tezu iznosi na sledeći način:

Dokumentarno nije reprodukcija stvarnosti, to je reprezentacija sveta u kojem smo. Ono je potpora određenom pogledu na svet, svet sa kakvim se možda nikada pre nismo susreli čak i ako su nam neki aspekti predstavljenog poznati. O reprodukciji sudimo na osnovu vernosti originalu – njenoj sposobnost da izgleda i deluje poput originala i da služi istoj svrsi kao i original. O reprezentaciji

5 Džon Grirson se u svom stvaralačkom radu bavio dokumentarnim filmom, i kao autor filmova i kao teoretičar filma. Shodno tome *dokumentarno* (eng. *documentary*) se u njegovim spisima odnosi prevashodno na dokumentarni film. Međutim, tragajući za određenjima dokumentarnog filma kao proizvoda kreativnog procesa i analizirajući ga kao umetničku praksu, Grirson stvara sliku o dokumentarnom koja se može odnositi i na ostale umetničke prakse vremena u kojem su nastala njegova teorijska razmatranja, kao i potonjih vremenā.

6 U originalu: „the creative treatment of actuality”.

sudimo na osnovu prirode zadovoljstva koje pruža, vrednosti uvida ili znanja koje donosi, kvaliteta orijentacije ili dispozicije, tona ili perspektive koje usađuje. Od reprezentacije zahtevamo mnogo više nego od reprodukcije (Nikols 2001: 20–21).

Reprodukcija o kojoj Nikols govori mogla bi biti poistovećena sa onime što je Grirson nazvao *samo ili prvenstveno dokumentom*, ukoliko se za premise uzme da *reprodukcija* ne podrazumeva samo slikovni iskaz, odnosno nije samo vizuelni prikaz stvarnosti, već je, bez obzira na formu, i nešto što *pokazuje* stvarnost, omogućava uvid u stvarnost ili omogućava spoznaju i rekonstrukciju stvarnosti, te kao takvo predstavlja *materijalni dokaz*, svedočanstvo, odnosno *potporu, oslonac, sredstvo potvrđivanja istorije, povesti ili tvrdnje*, jednom rečju – dokument.⁷ *Reprezentacija* se, po analogiji, može odrediti kao *kreativna obrada stvarnog*, odnosno *kreativno oblikovanje prirodnog materijala*.

Kao ključan činilac u prepoznavanju, definisanju, analizi, razumevanju i teorijskom razmatranju dokumentarnog Majkl Renov vidi ono što se pred dokumentarno postavlja kao cilj. On pronalazi i u eseju „Ka poetici dokumentarnog” („Toward a Poetics of Documentary”), napisanom početkom poslednje decenije dvadesetog veka, iznosi „četiri temeljne težnje dokumentarnog – 1. da zabeleži, otkrije ili sačuva; 2. da ubedi ili promoviše; 3. da analizira i ispita i 4. da izrazi” (Renov 1993: 21).

Postojanje ciljeva i težnji kao potencijalno determinišućih činilaca dokumentarnog nije uslovljeno mogućnošću njihovog čitanja u okvirima samog umetničkog dela ili umetničkog rada. Ciljevi i težnje mogu biti prepoznati i identifikovani i unutar okvira u kojima je dokumentarno ostvarenje nastalo, postoji i deluje. Odlike koje je Renov formulisao nisu isključivo vezane za dokumentarno, ali on smatra da „svaka od njih može imati konstitutivni karakter, te kreativne i retoričke mogućnosti koje iz njih proizlaze” (*ibid*). Drugim rečima, svaka temeljna težnja, ponaosob, može biti utemeljenje dokumentarnog, svaka može da bude polazište za stvaranje dokumentarnog – za *kreativnu obradu stvarnog*, kao i osnov za uspostavljanje određenog ugla

⁷ U Nikolsovim razmatranjima moguće je uočiti, čak i nedvosmisleno utvrditi, da film nije apsolutni okvir u kojem se njegove analize kreću, odnosno da *dokument*, u kontekstu njegovog rada, ne podrazumeva isključivo formu filma. Za razliku od njega, Grirson se bavi samo filmom, piše o filmu kao o dokumentu, odnosno o filmu kao *samo ili prvenstveno dokumentu*, i o dokumentarnom filmu kao *kreativnoj obradi stvarnosti*. Uspostavljanje paralela i analoško poređenje Grirsonovog rada sa teorijskim postavkama Bila Nikolsa, ali i drugih autora, omogućava razmatranje Grirsonovih teza u širem kontekstu, odnosno razmatranje potencijala njihovih primena, kao i njihovu primenu na druge umetničke prakse.

posmatranja dokumentarnog ili stvaranja konteksta u kojem dokumentarno može da bude dalje razmatrano.

Navođenje odlika dokumentarnog, neophodnih ili dovoljnih, onih čije je prisustvo nužno ili potrebno, konvencionalno očekivano, ili, pak, isključujuće, može da stvori jasniju sliku o dokumentarnosti i dokumentarnom, ali, kao i svako zaključivanje čije su premise partikularni sudovi koje čine pojmovi neodređenih obima, pa čak i sadržaja, a koje se kreće od pojedinačnog ka opštem, ne može dovesti do univerzalnog zaključka.⁸ Na tom stanovištu je i tvrdnja koju je izrekla Trin Ti Minh Ha (Trịnh Thị Minh Hà) u eseju naslovljenom „Dokumentarno jeste/nije naziv” („Documentary Is/Not a Name”), objavljenom 1990. godine. Ona piše:

Dokumentarno ne postoji – bez obzira da li termin označava vrstu materijala, žanr, pristup ili skup tehnika. Ovu tvrdnju – staru i bazičnu koliko i antagonizam između naziva i stvarnosti – neophodno je iznova utvrđivati, uprkos vrlo vidljivom postojanju dokumentarističke tradicije. [...] „Stvarnost se mora ponovno stvarati jer stvarnost izmiče; stvarnost poriče stvarnost”⁹ (Min Ha 1990: 77, 88).

Teza Trin Ti Minh Ha vodi zaključku da se ne može zanemariti, odnosno da se mora uzeti u obzir model koji predlaže Karl Plantinga (v. Stalabras 2013: 14) – da je kao određenje dokumentarnog neophodan uslov namera autora da se bavi stvarnošću, da svojim delovanjem uspostavi odnos sa *stvarnim subjektom* i da stvori dokumentarno delo ili dokumentarni rad, kao i, makar implicitan, sâm čin imenovanja stvorenog – dokumentarnim.

8 „Da bismo bolje razumeli prošle neuspešne pokušaje da se definiše dokumentarnost”, smatra Plantinga „korisno je uporediti ih sa neuspešnim pokušajima da se definiše umetnost. [...] Niti jedna [...] definicija nije bila zadovoljavajuća, možda i zbog toga što ne postoji suštinska odlika umetnosti, nema neophodnog niti dovoljnog uslova” (Plantinga 1997: 14). O definisanju umetnosti, u saglasju sa tezom Karla Plantinge, Dragutin Gostuški je tridesetak godina ranije zapisao: „Ako smo doveli u sumnju mogućnost potpuno racionalne kategorizacije umetničkih dela najviše klase, onda automatski dovodimo u sumnju mogućnost odvajanja umetničkih dela bilo koje klase od dela koja to nisu. [...] U ogromnom nizu definicija umetnosti kojima danas raspolazemo, ne nalazimo nikad pokušaj da se ovaj elementaran problem razreši” (Gostuški 1968: 53).

9 Franžu 1971: Georges Franju. *Documentary Explorations*. New York: Doubleday, s. 121, navedeno prema Minh Hà 1990: 88.

Dokumentarno, kao *kreativna obrada stvarnog*, ima potencijal da bude izdignuto iz ravni dokumenta i transformisano u umetnost (up. Šiner 2007: 328). Da bi bilo prepoznato i određeno kao takvo potrebno je uspostaviti kontekst u kojem postoji, odnosno ustanoviti odnos dokumentarnog sa okruženjem u kojem se pojavljuje. Kada se govori o umetničkim praksama, to okruženje može se poistovetiti sa *svetom umetnosti*. Saglasno tezi Artura Dantoa (Arthur Danto): „Da bi nešto bilo viđeno kao umetnost, potrebno je nešto što prevazilazi moći čula vida – potrebna je atmosfera teorije umetnosti, poznavanje istorije, to jest: svet umetnosti” (Danto 1967: 580), kao i Pamele Li (Pamela Lee), da je *svet umetnosti* „negde između umetnosti i svega ostalog” (Li 2012: 18), dokumentarnost umetničkih praksi određena je teorijskom i istorijskom kontekstualizacijom, ali i mnoštvom drugih činilaca.

„Od trenutka kada je dokumentarno formulirano kao kategorija, tridesetih godina prošlog [dvadesetog] veka, odnosi koji su uspostavljeni sa svetom umetnosti bili su opterećeni poteškoćama i bili su predmet sporenja” (Stalabras 2013: 14). Određenje dokumentarnog, njegovo novoustanovljeno prisustvo u *svetu umetnosti* i u umetničkom diskursu, uticalo je na shvatanje umetnosti, obogatilo ga je i promenilo pogled na prošlost, u prvom redu na fotografiju i na film, kao forme umetničkog izražavanja. Istovremeno, to je potcrtalo prethodno uspostavljene, ali tek povremeno vidljive, specifične, antagonističke i, povremeno, konfrontirajuće relacije između dokumentarnosti i umetnosti,¹⁰ pri čemu odnos dva pojma nije čvrsto ustanovljen i njegovo poimanje varira od disparatnosti i kontradiktornosti, preko koordiniranosti i kontrarnosti, do

10 Upečatljiva ilustracija antagonističkih i konfrontirajućih relacija između dokumentarnosti, prevashodno oličene u fotografiji kao novom mediju, i umetnosti – jeste litografija Onorea Domijea (Honoré Daumier) sa nazivom „Nadar uzdiže fotografiju do visina umetnosti” („Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l’Art”), objavljena u časopisu „Bulevar” („Le Boulevard”), maja 1862. godine. Litografija je satirirni prikaz Feliksa Nadara (Félix Nadar), jednog od pionira fotografije i najistaknutijih pariskih fotografa svog vremena, u balonu, dok fotografiše Pariz iz vazduha. Domije je iskoristio činjenicu da je Nadar zaista fotografisao Pariz iz vazduha, kako bi dao sarkastičan odgovor na to što je fotograf, 1856. godine, izneo stav da fotografija treba da bude predstavljena na izložbama pariske Akademije (Academie des Beaux Arts), čime bi, na izvestan način, u institucionalnim okvirima, stekla status umetnosti (v. Gernshajm, Gernshajm 1969: 244). Domije je za svoju karikaturu iskoristio frazu o *uzdizanju fotografije na vrh umetnosti* („élever la photographie a la hauteur de l’art”), koju je Nadar osmislio za reklamni oglas svog fotografskog ateljea, a koja je put objavljena u štampi 6. novembra 1858. godine (v. *ibid*: 507). To što je Domijeova karikatura nastala tri i po godine kasnije jasno govori o intenzitetu osećanja izazvanih polemikama o fotografiji kao mogućoj umetničkoj disciplini.

interferencije i pozicija superordiniranosti, odnosno subordiniranosti, u okvirima umetničkih praksi. Tragovi tako uspostavljenih i često suprotstavljenih relacija i dalje su postojeći. Valter Benjamin napisao je 1928. godine, kratki *mislopis* (v. Aćin 2016: 7–11),¹¹ deo esejističko-narativnog spisa „Jednosmerna ulica” („Einbahnstraße”), pod naslovom „Trinaest teza protiv snobova” („Dreizehn Thesen wider Snobisten”). Benjamin – „tvorac složenih kolaža tekstualnih dokumenata – pisao je o predrasudama prema dokumentu, te ih je izuzetno jasno ocrtao kako bi razjasnio njihovu apsurdnost” (Stalabras 2013: 13). Predrasude koje je Benjamin uočio, izneo, jezgrovito opisao i implicitno odredio kao ideološke (v. Benjamin 1997: 28–29), pokazale su se izuzetno postojanima – one su i dalje prisutne među, kako je u naslovu i naglasio – *snobovima* umetničkog sveta (v. Stalabras 2013: 13–14).

U formi koja se sastoji od dva niza i koja se pretpostavljeno, ali ne i nužno, čita kao paralelni, uporedni prikaz, on navodi određenja i odlike umetnosti i dokumentarnosti, umetničkog i dokumntarnog, odnosno umetničkog dela i dokumenta. S jasnim ironijskim otklonom, naglašenim parentezom koja neposredno sledi naslov – „Snob u privatnoj kancelariji umetničke kritike. Levo je dečji crtež, desno – fetiš. Snob: ’Pred tim ceo Pikaso može da se spakuje’” (Benjamin 1997: 28), Benjamin piše:

I	Umetnik stvara delo.	Primitivac se izražava u dokumentima.
II	Umetničko delo je samo uzgred dokument.	Nijedan dokument nije kao takav umetničko delo.
III	Umetničko delo je remek-delo.	Dokument služi kao nastavno sredstvo.
IV	Na umetničkom delu umetnici peku zanat.	Pred dokumentima se vaspitava publika.
V	Umetnička dela su međusobno udaljena zbog njihovog savršenstva.	Svi dokumenti komuniciraju u materijalnom elementu.
VI	Sadržaj i oblik su jedno u umetničkom delu: nosivost.	U dokumentima u potpunosti vlada materija.
VII	Nosivost je ono što je oprobano.	Materija je ono što je sanjano.

11 „U Benjaminovom slučaju, za *mislopis* možemo opisno reći da je u pitanju kratka prozna forma koja se koleba između književnog govora i kritičke teorije društva. U invenciji modernog duha, pripovedanje, slika i mišljenje se stapaju u dijalektičko trojstvo. I tako nastaje svojevrsna simbioza misli i čulnog iskustva. Mislilačka sadržina se, pod maskom svojevrsne narativne refleksije, pojavljuje kao prozna slika inače nemislivih predmeta. [...] To je najpre vidljivo u njegovim knjigama *Jednosmerna ulica* i *Berlinsko detinjstvo*” (Aćin 2016: 8).

VIII	U umetničkom delu materija je balast kojeg refleksija odbacuje.	Što se više gubi na dubini dokumenta, utoliko je materija gušća.
IX	U umetničkom delu zakon forme je centralan.	U dokumentu forme su samo razbucane.
X	Umetničko delo je sintetično: električna centrala.	Plodnost dokumenata iziskuje analizu.
XI	Ponavljano posmatranje umnogostručava umetničko delo.	Dokument zanosi samo iznenađenjem.
XII	Muževnost dela je u napadu.	Dokumentu njegova nevinost služi kao pokriće.
XIII	Umetnik ide na pokoravanje nosivosti.	Primitivni čovek se ušančuje iza materije (<i>ibid</i> : 28–29).

Kreirajući opozitume *umetnik – primitivac, remek-delo – nastavno sredstvo*, negirajući potencijal dokumenta, koji nije umetničko delo, da postane umetničko delo, višestruko naglašavajući suprotstavljenost aktivne, stvaralačke uloge umetnika, subjekta, i pasivnosti publike, objekta, Benjamin prividno učvršćuje ušančene i nepomirljive pozicije dva oblika delovanja, predstavljajući ih kao dispartne. Međutim, analizirajući formu, uočavajući odnose *sinteze* i *analize*, *nosivosti* i *materijalnosti*, *muževnosti* i *nevinosti*, *oprobanosti* i *snoviđenja*, on ukazuje na postojanje metajezika koji je na jedinstvenoj ravni jezik umetničkog i dokumntarnog, čime je dispartnost na denotativnom nivou, *snobova*, na konotativnom moguće percipirati kao interferenciju.

Jedan od mogućih načina analize Benjaminovog spisa jeste da bude pročitao kao dva niza sekvenci – levi, koji gradi odnos sa *dečjim crtežom*, i desni, koji odgovara *fetišu*. Autor je u svom znamenitom eseju „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti”, nastalom sedam godina nakon „Trinaest teza protiv snobova”, dao mogući ključ za čitanje starijeg spisa. Benjamin autentičnost smatra imanentnom umetnosti, odnosno umetničkom delu, metaforično izrekavši da je autentičnost „najosetljivije jezgro u predmetu umetnosti, od kojeg nijedan prirodni predmet nije tako ranjiv” (Benjamin 2006: 102). On na određeni način definiše autentičnost analizirajući je:

Autentičnost neke stvari integriše sve što je u njoj prenosivo – počevši od njenog porekla, od njenog materijalnog trajanja do onoga što je čini istorijskim svedočanstvom. Pošto se kao svedočanstvo temelji na onome što je njeno poreklo, njena materijalnost, reprodukovanje lišava čoveka suštinskog

i stvar, kao istorijsko svedočanstvo, biva uzdrmana. Doduše, samo se to zbiva; ali, tako se uzdrnava autoritet stvari (*ibid*).

Na kraju pasusa, iza sintagme *autoritet stvari*, nalazi se oznaka za fusnotu kojom Benjamin pojašnjava izrečeno – on kaže da i „najkukavnija provincijska izvedba Fausta svakako prednjači u odnosu na neki film o Faustu, jer se ona, u idealnom vidokrugu, nadmeće sa vajmarskom praizvedbom”, obrazlažući to tvrdnjom da „i ono što se od tradicionalnih sadržaja može pred rampom prizvati u sećanje – da je u Mefista unesen Geteov [(Johann Wolfgang von Goethe)] prijatelj iz mladosti, Johan Hajnrh Merck [(Johann Heinrich Merck)], i još tome sličnog – biva izgubljeno na filmskom platnu” (*ibid*).

Istorijsko svedočanstvo, dakle, smatra Benjamin, biva uzdrmano reprodukovanjem. Ako *dokument kao materijalni dokaz jeste istorijsko svedočanstvo*, onda postoji odlika koja je zajednička za *dokument* i za *umetničko delo* – postojanje crte autentičnosti, odnosno onoga što se ne može reprodukovati (v. *ibid*: 101). Benjaminova druga teza, u svom prvom delu, potencijalno upućenom na dečji crtež – *Umetničko delo je samo uzgred dokument* – karakteriše umetničko delo kao dokument, odnosno kao autentičan *istorijski dokaz*, bez obzira na to što se radi o samo *uzgrednoj*, najčešće sekundarnoj funkciji. Ona je potpunoj saglasnosti sa razmatranjima Benedeta Kročea, koja u središtu imaju dokumentarnu ulogu slikarstva visoke renesanse, odnosno njegovu ulogu u sveukupnom proučavanju i razumevanju istorijskog razdoblja u kojem je nastajalo. Drugi deo druge Benjaminove teze – *Nijedan dokument nije kao takav umetničko delo* – uspostavljaajući odnos *dokumenta* i *umetničkog dela*, može biti pročitani i protumačen kao tvrdnja da dokument, iako nije umetničko delo, u određenim okolnostima, ima potencijal da to bude. Drugi deo desete teze – *Plodnost dokumenata iziskuje analizu* – ukazuje na mogući proces, postupak ili formu ostvarivanja tog potencijala.

Stvarajući vezu autentičnosti sa mogućnošću reprodukovanja, Benjamin smanjuje ili čak u potpunosti prevazilazi jaz između *umetničkog dela* i *dokumenta* iznoseći tezu da je: „Pronalaskom drvoreza [...] odlika autentičnosti bila je napadnuta u korenu još pre nego što je njen pozni cvat stigao da se razvije” (*ibid*).¹² Potom, zaključuje da autentičnost može nastati ili biti stvorena, kao

12 Benjamin govori o grafici kao disciplini likovnih umetnosti i kao o umetnosti multioriginala. Sintagma *umetnost multioriginala* (odnosno *umjetnost multioriginala*), preuzeta iz naslova najobimnije studije o umetnosti grafike nastaloj na prostorima SFRJ, knjige „Umjetnost multioriginala – kultura grafičkog lista” Dževada Hoza (Hozo 1988), postala je svojevrsna definicija grafike kao umetničke prakse. Nedostatak autentičnosti Benjamin vidi u

i da može biti odlika artefakata koji pripadaju grupi reproduktabilnih.¹³ Ilustrujući svoju tvrdnju, Benjamin, i dalje se služeći primerom drvoreza, navodi da „srednjovekovna slika Madone u vreme kad je načinjena još nije bila 'autentična'”, ali da je „to je postala tokom sledećih stoleća i, možda, najviše, u prošlom [devetnaestom]” (*ibid*). Ustvrđujući da, nesumnjivo, postoji mogućnost *diferenciranja i stepenovanja autentičnosti* (v. *ibid*), on približava i, čak, spaja polja dve forme ljudskog delovanja – prve, koja je okrenuta stvaranju umetničkih dela i koja bi se mogla biti definisati kao umetničke ili stvaralačke prakse, i druge, koja za posledicu, ali potencijalno i za cilj, ima proizvodnju dokumentacije, odnosno *ostavljanje tragova, materijalnih dokaza i istorijskih svedočanstava*.

Benjaminov esej „Trinaest teza protiv snobova”, viđen kao „spisak ideoloških predrasuda”, istovremeno ukazuje na postojanje mnogobrojnih činilaca koji su, neizbežno, doveli do stvaranja „metakritike kategorije dokumentarnog, koja je umela da poprimi ono što se danas čini upečatljivo postmodernim tonom” (Stalabras 2013: 13). U tom smislu Benjaminov spis može se percipirati kao pokazatelj i dokaz činjenice da je uočena i, može se reći – opisana, bitna tačka razvoja odnosa umetnosti i dokumentarnosti, ona koja se pozicionira između težnji da se stvarnost reprodukuje ili reprezentuje i težnji da se stvori lično svedočanstvo o stvarnom, zauzme pozicija u odnosu na stvarnost, izgradi polje delovanja u kontekstu stvarnog ili na neki drugi način odgovori na poticaje iz stvarnosti uz vidljivost stvarnog, *neizmišljenog*, u produktu stvaralačkog rada, a sve to u okvirima *sveta umetnosti*.

mogućnosti umnožavanja, koja se u ovom slučaju ne može apsolutno poistovetiti sa reprodukovanjem. Razlog za to nalazi se u činjenici da reprodukovanje podrazumeva uspostavljanje veze sa entitetom koji postoji kao autentičan, odnosno kao originalan. Drugim rečima, za reprodukovanje je neophodno postojanje objekta koji će biti reprodukovan, dok za umnožavanje, u slučaju grafike – otiskivanjem, vrlo često, ne postoji takav objekat. Moglo bi se reći i da je u grafici kao savremenoj umetničkoj praksi nepostojanje takvog objekta uslov autentičnosti.

13 Reproduktabilnost podrazumeva mogućnost umnožavanja, ali ne nužno i reprodukovanje. Pojam reprodukovanje posmatra se kao subordiniran pojmu umnožavanja. Dakle, svako reprodukovanje podrazumeva umnožavanje, ali umnožavanje u kojem nisu jasno diferencirane pozicije originala i reprodukcije, nije reprodukovanje. Uzimajući ovo u obzir, stvaranje autentičnosti o kojem Benjamin govori postaje jasan proces čije zakonitosti je moguće utvrditi. Jedna od ključnih jeste da umnožavanje u funkciji multioriginalnosti, kao u slučaju drvoreza – *srednjovekovne slike Madone* – nije odlika koja isključuje autentičnost.

Odnos umetnosti i dokumentarnosti korespondira sa kretanjima u umetnosti i odslikava ih, s početkom „bar od Platonovog vremena”, od kada su „teorija i praksa vizuelnih umetnosti bile gotovo isključivo zasnovane na odnosu između stvarnog i njegove kopije”, odnosno kada je „ova dualnost [...] istoriju umetnosti uobličila kao pripovest o ’osvajanju stvarnog’” (Kamil 2004: 59). Dokumentarnost je uslovljena *osvajanjem stvarnog*, odnosno specifičnim odnosom izgrađenim sa stvarnošću. Određenje i analizu dokumentarnosti u kontekstu umetnosti složenijima čini uvođenje i razmatranje mogućnosti ekvivalentne Benjaminovom *stepenovanju autentičnosti – stepenovanje osvajanja stvarnog*. Postojanje takve mogućnosti stvara osnov za sled zaključivanja u kojem se tačka u kojoj je stvarnost konačno i neupitno osvojena, i koja se može posmatrati kao oznaka okončanja procesa *osvajanja stvarnog* – briše, bivajući zamenjena nizom tačaka koje obeležavaju određene faze tog procesa i koje se mogu percipirati kao oznake postojanja crte dokumentarnosti, ali samo u određenom *stepenu*.

Međutim, o dokumentarnom kao o apsolutnoj kategoriji može se govoriti tek po *osvajanju stvarnog*, odnosno po okončanju *pripovesti o osvajanju stvarnog*, a potom i inkorporiranju onoga što je proisteklo iz takvog *osvajanja* u *svet umetnosti*. Dokumentarno se, uzimajući za premisu prethodno izrečeno, može odrediti kao post-avangardna¹⁴ pojava, uslovljena *osvajanjem stvarnog*, te svešću stvaralaca da je *osvajanje* okončano. „Činjenica je da osloboditi se, čak samo jednom, [...], uslovljenosti ’realnosti a priori’,¹⁵ [...] značilo je u načelu osloboditi se nje zauvek i ustanoviti da jezik ne bi nikada trebalo da ima drugih pravila sem onih koja su urođena istinitosti osećanja i forme” (Asor Rosa 2000: 41). Za ustanovljavanje dokumentarnosti, kao karakteristike umetničkih praksi, bilo je neophodno *osloboditi se uslovljenosti realnosti*, a potom

14 Polusloženica *post-avangardno* ukazuje na relaciju dva pojma kroz koju se određuje njeno značenje (v. Šuvaković 2005: 468). U ovom slučaju polusloženica ističe vremenski sled, ali, kao još važnije – uslovljenost uvođenja i definisanja kategorije dokumentarnosti u umetnosti postojanjem avangarde, odnosno postojanjem stvaralačke prakse koja je „radikalno prekinula sa tradicijama građanske umetnosti u devetnaestom veku, naročito izraženo eksperimentisala novim umetničkim i likovnim predstavama, novim materijalima, medijima i tehnikama, i pritom programski uvek bila usmerena na stvaranje novih odnosa između umetnosti i života, pa i umetnosti i politike” (Anonim 2000: 187). Kako „u terminima postavangarda i postmodernizam, prefiks post ne označava produžetak i evoluciju dominantnog stila, paradigme umjetnosti ili civilizacijske epohe nego njezino dovršavanje, autokritičko razmatranje, zaokruživanje i ulazak u prijelazno (tranhistorijsko) razdoblje između dovršenog povijesnog ciklusa i budućeg koji se još ne razaznaje” (Šuvaković 2005: 467), tako, ni u ovom razmatranju, prefiks *post-* ne označava *produžetak* i *evoluciju*, već upravo moguću posledicu *ulaska* u novo *razdoblje* koje otpočinje završetkom procesa *osvajanja stvarnog*, odnosno *oslobađanjem uslovljenosti realnosti*.

15 Bočoni 1913: Umberto Bočoni (Umberto Boccioni). „Fondamento plastico” u Umbro Apollonio, *Futurismo*. Milano: Mondadori, 1973, s. 136, navedeno prema: Asor Rosa 2000: 41.

učiniti da ishodi takvog *oslobađanja* budu asimilirani od strane umetnosti, odnosno transformisani u umetnost.

Mogućnost *stepenovanja osvajanja stvarnog* dozvoljava pronalaženje i razmatranje elemenata dokumentarnog, odnosno *neizmišljenog*, u umetničkim delima bilo kog perioda i bilo koje pojave u istoriji umetnosti.

Da bi se dovršilo *osvajanje stvarnog* bilo je neophodno da subjektivan sud o *slaganju iskaza sa stvarnošću* bude preobražen u objektivan – da se dođe do toga da ne postoji mogućnost recepcije iskaza koja bi mogla da dovede u pitanje njegovo *slaganje sa stvarnošću*. Bilo je neophodno da istinitost određenog slikovnog iskaza ima *potporu* u samom iskazu. To je postignuto stvaranjem mogućnosti da bude zabeleženo ono što je *optički istinito* (v. Sontag 2009: 185–186). Ova sintagma koju je 1925. godine izrekao Laslo Moholji-Nađ (László Moholy-Nagy), mađarski slikar i fotograf, pogled je na fotografiju i fotografsku kameru koju je on okarakterisao kao „najpouzdanije pomagalo za početak objektivnog viđenja” (*ibid*).

Pri svakom zanimanju za vernost izgledu stvari ili tragove realnosti, pretpostavlja se „stvarnost” kao dati, spoljašnji entitet. Shvatanja fotografske slike kao empirijskog dokaza, ili fotografije kao svedoka koji nudi opisno svedočanstvo, u suštini počivaju na stavu o stvarnosti kao spoljašnjoj u odnosu na pojedinca i, ujedno, objektivno procenjivoj. Ako je stvarnost nekako tamo, prisutna, spoljašnja i pristupačna objektivnom beleženju, tada postoji relevantni stepen u kojem fotografija nudi preciznu referencu, i značaj želje da se snimaju fotografije ili da se posmatraju slike određenih mesta ili događaja (Prajs, Vels 2006: 38).

Tvrdnja Edvarda Vestona, američkog fotografa aktivnog do sredine dvadesetog veka – da se fotografija, odnosno fotografska kamera „može prisiliti da laže samo uz napor” (Sontag 2009: 172), pokazuje da se delovanje koje je bilo usmereno *osvajanju stvarnog*, od onog trenutka u kojem je *stvarno osvojeno*, može pretvoriti u sopstvenu suprotnost – delovanje sa ciljem da se istina, drugim rečima – stvarnost – razara ili dekonstruiše (v. Derida 1985: 211), dezorganizuje ili reorganizuje (v. Sretenović 2013: 87).¹⁶ Istinito, odnosno *optički istinito, neizmišljeno, dokumentarno, usklađeno sa*

16 Veston dodaje i da je kamera „u osnovi [...] pošten medijum”, kao i da se „savremeno viđenje, nov život, zasniva [...] na poštenom pristupu svim problemima, bilo moralnim ili umetničkim” (Sontag 2009: 185–186). Njegova tvrdnja pokazatelj je građenja pozicije fotografije u *svetu umetnosti* koje se intenzivno odvijalo u prvoj polovini dvadesetog veka.

stvarnošću se, dakle, postiže samim sprovođenjem fotografskog postupka. Taj svojevrsni zaokret osnova je konstituisanja dokumentarnosti u vizuelnim umetnostima.

Protok vremena od izuma fotografije do analize fotografije kao discipline povezane sa umetničkim praksama koju je sproveo Moholji-Nadž, uočio je i istakao i on sâm:

Svako će biti prinuđen da vidi ono što je optički istinito, što se može objasniti u vlastitim okvirima, što je objektivno, pre nego što bude mogao da zauzme neku subjektivnu poziciju. To će ukinuti onu likovnu i imaginativnu asocijativnu shemu, koja je ostala neprevaziđena vekovima, a koju su našem viđenju utisnuli veliki slikari, pojedinci.

Mi smo – kroz stotinu godina fotografije i dve decenije filma – bezmerno obogaćeni u tom periodu. *Možemo reći da mi svet vidimo potpuno drugačijim očima.* Pa ipak, ukupan rezultat danas ne predstavlja više od vizuelnog enciklopedijskog dostignuća. To nije dovoljno. Mi želimo da *proizvodimo* sistematski, pošto je za život važno da stvaramo *nove odnose* (Sontag 2009: 186–187).

Fotografija je, gotovo čitav vek nakon otkrića, i dalje, kaže Moholji-Nadž – *vizuelno enciklopedijsko dostignuće*. Sintagma koju je on izrekao korespondira sa Benjaminovih „Trinaest teza protiv snobova”,¹⁷ posebno sa drugim delom treće teze – „Dokument služi kao nastavno sredstvo”, i drugim delom četvrte teze – „Pred dokumentima se vaspitava publika” (Benjamin 1997: 28). Fotografija kao *vizuelno enciklopedijsko dostignuće* može se recipirati kao dokument o kojem Benjamin govori ili kao entitet koji u potpunosti pripada kategoriji dokumenata. Težnja koju Moholji-Nadž iznosi formulišući je kao – *stvaranje novih odnosa* – podrazumeva transformisanje *vizuelnog enciklopedijskog dostignuća* u umetničko delo – delo koje je *samo uzgred dokument* i koje je *remek-delo* (v. *ibid*). Drugim rečima – on smatra da je neophodno da fotografija postane *Umetnost* (v. Prajs, Vels 2006: 22).

Promenu paradigme jasno pokazuje komparativna analiza teorijskih pristupa fotografiji Lasla Moholji-Nađa i Valtera Benjamina, na jednoj, i razmatranja fotografije nastajalih sredinom devetnaestog veka, na drugoj strani. Ledi Elizabet Istlejk (Lady Elizabeth Eastlake), jedna od najznačajnijih ličnosti u ranoj fazi razvoja fotografije,¹⁸ imala je jasan i nedvosmislen stav da

17 Može se uočiti i da Moholji-Nadž i Benjamin svoje stavove iznose približno u isto vreme – Moholji-Nadž 1925, a Benjamin 1928. godine.

18 Ledi Elizabet Istlejk bila je fotografkinja i supruga fotografa ser Čarlsa Istlejka (Sir Charles Eastlake), prvog predsednika Londonskog fotografskog društva (London Photographic Society), kasnije Kraljevskog fotografskog društva (Royal Photographic Society) (v. Prajs, Vels 2006: 22).

fotografija nije umetnost, ali je taj „aspekt [fotografije] istakla kao njenu snagu” (*ibid*). Ona je svoje tvrdnje, 1857. godine, argumentovala iznevši sledeća zapažanja i razmišljanja:

[Fotografija] je napravljena za sadašnjost, u kojoj želja za umetnošću postoji samo kod neznatne manjine, ali zato šira publika čezne, ili tačnije, oseća potrebu za jeftinim, brzim i tačnim činjenicama. Fotografija snabdeva svet ovom vrstom znanja. Ona je zakleti svedok svega što se izloži njenom pogledu [...] (njene skice su „činjenice”) [...] činjenice koje ne čine ni oblast umetnosti niti opisa, već predstavljaju novu formu komunikacije između čoveka i čoveka – različitu od pisma, poruke i slike – a koja sada srećno ispunjava prostor između njih (*ibid*).¹⁹

Fotografija je, dakle, od svojih najranijih dana percipirana kao potpora činjenicama – kao *dokument*. Poređenje teze Elizabet Istlejk sa prve dve od Benjaminovih „Trinaest teza protiv snobova” – „Umetnik stvara delo. / Primitivac se izražava u dokumentima.” i „Umetničko delo je samo uzgred dokument. / Nijedan dokument nije kao takav umetničko delo.” (Benjamin 1997: 28), razjašnjava proces promene pozicije fotografije u *svetu umetnosti*, ali i autorovu poziciju, percepciju o tome da je analizirao predrasude prema dokumentu smatrajući ih apsurdnim (v. Stalabras 2013: 13), te njegov implicitno ironičan stav.

Dokumentarno, kao *vrsta materijala, žanr, pristup ili skup tehnika*, kao način beleženja povesti ili stvaranja arhiva, kao reprezent umetničkog dela unutar institucija umetnosti i kao umetnička strategija, posledica je procesa *osvajanje stvarnog*, odnosno ustanovljavanja *optički istinitog*, a potom i *stvaranja novih odnosa*.

Fotografija je odigrala ključnu ulogu u konstituisanju dokumentarnih umetničkih praksi. Film, kao novi medij proistekao iz fotografije i kao novi produkt *osvajanja stvarnog*, preuzeo je podjednako značajnu ulogu u *stvaranju novih odnosa* u *svetu umetnosti*.

Tvrdnja britanskog istoričara umetnosti i kulturologa Džulijana Stalabrassa (Julian Stallabrass) – „da ste početkom devedesetih godina [dvadesetog veka] predvideli da će

¹⁹ Istlejk, 1857: Elizabeth Eastlake. „Photography” u *Quarterly Review*, IV 1857, London: John Murray; ponovo štampano u *Photography: Essays and Images*, Beaumont Newhall (ed.). London: Seeker and Warburg, 1980, s. 93, navedeno prema: Prajs, Vels 2006: 22.

dokumentarnost postati značajan i uticajan činilac savremene umetnosti, ta misao činila bi se apsurdnom” (Stalabras 2013: 12), izrečena 2013. godine, osim što ukazuje na prisustvo dokumentarnog i značaj dokumentarnosti u kontekstu savremenih umetničkih praksi, na izvestan način utemeljuje tezu da se radi o neočekivanom putu kojim se savremena umetnost kreće ili iznenadnom zaokretu unutar *sveta umetnosti* koji je odigrao ili se odigrava početkom dvadeset i prvog veka.

Činjenica je da dokumentarnost na ključan način obeležava savremene umetničke prakse. Ona se ne koristi samo medijima fotografije i filma, već je od *uzgredne* pojave došla do razgranatog fenomena koji, citirajući opštepoznatu misao Đermana Čelanta (Germano Celant), kao i umetnost generalno – „nastaje od svega i svugde” (Čelant 2012: 13). Dokumentarnost je značajno prisutna i u fikcionalnim narativima u vizuelnoj umetnosti i filmu.

S obzirom na to da dokumentarnost može biti odlika umetnosti, ali da postoji i izvan umetnosti, odnos umetnosti i dokumentarnosti, danas, treba shvatiti kao otvorenu, fluidnu razmenu. Takva razmena se, u kontekstu savremenih vizuelnih umetnosti i filma, kreće od stvarnosti koja biva podvrgnuta *kreativnoj obradi*, da bi joj se vratila i postala nova stvarnost raspoloživa za dalju *kreativnu obradu*. „Novi izrazi”, kako umetnosti, tako i dokumentarnosti u kontekstu umetnosti, „se uopštavaju u jedno otvoreno i beskrajno sazvežđe, u kome caruje formalna neraspoznatljivost artefakta u odnosu na svakodnevnu realnost” (*ibid*). U doba u kojem je ljudski rod kao nikada pre zainteresovan za svoju sadašnjost (v. Grojs 2020: 142), i u kojem umetnost postaje oblik života (v. Grojs 2008: 54), važna uloga umetnosti jeste da *dâ potporu* narativu proisteklom iz takve zainteresovanosti.

- Reprezentacija kao protodokumentarnost – teorije reprezentacije, koncept podražavanja kao doktrina vizuelnih umetnosti, uloga i potencijali reprezentacije u kontekstu dokumentarnosti

Iako upitne verodostojnosti, bez ikakvih argumenata koji bi bili potpora tvrdnji da je istinita, istovremeno i s današnje pozicije – nedokaziva, legendarna pripovest koja kaže da je papa Inoćentije X (Innocenzo X), rođen kao Đovani Batista Pamfili (Giovanni Battista Pamphilj), videvši svoj portret koji je 1650. godine naslikao Dijego Velaskes (Diego Velázquez), uzviknuo: „Previše istinito! Previše istinito!” („È troppo vero! È troppo vero!”) (v. Albi 2014: 274–275), pruža vrlo rečito svedočanstvo o umetnosti kao težnji da se *osvoji stvarno*, ali i nemogućnostima slikarstva kao discipline da takve težnje u potpunosti ostvari. Bez obzira na to da li tradicionalna priča ukazuje na izuzetnost slikarevog dostignuća i „izražava ideju da je prevazišao Prirodu kao učitelja umetnika” (*ibid*: 275) ili govori o nezadovoljstvu pape zbog toga što se na izvestan način ogoljen, *previše istinit*, našao pred očima savremenika²⁰, narativ potcrtava tezu koju, razmatrajući medij fotografije, iznosi Rolan Bart (Roland Barthes). Bart, naime, uočava postojanje „opreke između kulturnog kôda i prirodnog ne-kôda” (Denegri 1982: 5) i naglašava pojavu i postojanje novog dualizama uspostavljenog s pojavom fotografije, recipirajući ga kao sredstvo kojime se „može objasniti specifično obeležje fotografije i [koje će] omogućiti da se oceni antropologijska revolucija koju ona znači u ljudskoj istoriji” (*ibid*).

Izum fotografije kao *mehaničkog* i *impersonalnog* beleženja stvarnosti (up. Denegri 2006: 195), stvorilo je novu poziciju sa koje se može analizirati *osvajanje stvarnog*. Misao Leonarda da Vinčija – da „ko kudi slikarstvo kudi prirodu, jer dela slikara pokazuju dela prirode” (Da Vinči 1990: 3), naspram ranih analiza fotografije koju je Vilijam Henri Foks Talbot (William Henry Fox Talbot) nazvao *olovkom prirode*, a Semjuel Morze (Samuel Morse) opisao kao *naslikanu samom prirodom*²¹ (v. Sekula 2016: 91) – sugerišu kontinuitet koji fotografija uspostavlja sa

20 Ovakva tvrdnja, iako veoma prisutna, nema nikakvu potporu u istorijskim izvorima. Naprotiv, dokumentovani sled događaja nakon nastanka portreta, svedoči o izuzetnom papinom zadovoljstvu naručenim delom (v. Albi 2014: 274–276, Volf 2007: 70).

21 I Talbot i Morze govorili su o fotografskom postupku dagerotipije. Specifičnost tog postupka koja pojačava adekvatnost poređenja sa slikarstvom leži u činjenici da su produkti dagerotipije bili unikatni predmeti, odnosno da dagerotipija nije pružala mogućnost stvaranja ponovljivog slikovnog iskaza i stoga nije bila ili nije imala potencijal da postane *umetnost multioriginala*.

slikarstvom. S druge strane, relativno istovremeno, Edgar Allan Poe (Edgar Allan Poe), ukazuje na novum, implicitno govoreći o prekidu u toku *osvajanja stvarnog*, odnosno o dagerotipiji kao sredstvu u novoj fazi tog procesa koji je poprimio potpuno drugačije odlike i koji se našao pred novim ciljevima. On piše: „Dagerotipija je uistinu beskrajno tačnija nego bilo šta što je naslikala ljudska ruka. Ako pomoću snažnog mikroskopa ispitamo rad običnog umetnika, svi tragovi sličnosti s prirodom će nestati – ali čak i najpomnijim ispitivanjem fotografskog otiska²² otkrićemo samo još apsolutniju istinu, još savršeniju istovetnost slike i predstavljene stvari”²³ (*ibid*).

Kada je Pablo Pikaso (Pablo Picasso), šezdesetih godina dvadesetog veka, izrekao stav koji može biti shvaćen kao pohvala, ali i kao kritika vizuelnih umetnosti – „... svi dokumenti svih epoha su lažni! Sav reprezentovan život je ’onakav kakvim su ga videli umetnici’” (Brasaj 1966: 196), dao je njime potporu dvojakoj percepciji reprezentacije u umetnosti. Pikaso je, naime, *reprezentovan život* izjednačio sa *dokumentom*, odnosno reprezentaciji je pripisao odlike dokumentarnosti, a delovanje umetnika poistovetio je sa stvaranjem dokumenata, kojima, paradoksalno, negira ključnu, imanentnu, konstitutivnu karakteristiku – da su *sredstvo potvrđivanja*, da *istoriji, povesti ili tvrdnji daje potporu*, da je *materijalni dokaz i ključno i najviše sredstvo dokazivanja* narativa o stvarnom. Pri tome, uzimajući u obzir da je „slika koja se [fotografskom] tehnikom dobija vrlo često [...] prepuna značenja čiji izrazito personalni karakter zna da obuhvati duboke psihološke i duhovne sadržaje” (Denegri 2006: 195), Pikasovu tezu o *pogledu umetnika* koji vodi stvaranju *lažnih dokumenata*, moguće je razmatrati u kontekstu fotografije kao umetničke prakse, odnosno moguće je recipirati je kao adekvatnu i kada se radi o fotografiji, iako fotografija podrazumeva *mehaničko i impersonalno beleženje stvarnosti*. Fotografija, dakle, iako može da bude upotrebljena sa svrhom stvaranja dokumenata, vrlo često, kada je *izrazito personalnog karaktera*, istrajava u reprezentovanju čije ishodište su *lažni dokumenti*, odnosno, pronalazeći premise u Pikasovom iskazu – kada je *život reprezentovan* fotografskom slikom onakav kakvim *ga je video*

22 Sintagma *fotografski otisak* u prevodu Slavice Miletić uspostavlja vezu fotografije sa grafikom, jedinim *ponovljivim slikovnim iskazom* koji je, pre otkrića fotografije čovečanstvo poznavalo (v. Ajvins 1953: 1–3), i otiskivanjem, postupkom koji je imanentan grafici. Međutim, navedena sintagma u originalu glasi – *photographic drawing – fotografski crtež* (v. Sekula 1984: 5). Iako se sintagma koju je upotrebio Poe može povezati sa činjenicom da su dagerotipije bile unikatni predmeti, odnosno da nisu bile *ponovljivi slikovni iskazi*, ona svakako, na izvestan način u suprotnosti sa izrečenim stavom američkog književnika, ukazuje na vezu crteža, kao konstituenta slikarstva, sa fotografijom. Ovaj lako previdiv detalj pokazatelj je složenosti poimanja odnosa koji je fotografija, kao novum, uspostavljala sa postojećim načinima proizvodnje slika.

23 Rudisil 1971: Richard Rudisill. *Mirror Image: The Influence of the Daguerreotype on American Society*. Albuquerque: University of New Mexico Press, s. 57, navedeno prema Sekula 2016: 91.

umetnik. Neslaganje takvih slika sa stvarnošću, koje bi se u ovom slučaju, uz dvostruku negaciju, dalo okarakterisati kao nepostojanje *impersonalnosti*, vodi mogućnosti sagledavanja svih slikovnih iskaza, u kontekstu odnosa umetnosti i dokumentarnosti, sa iste pozicije, na isti način. Drugim rečima, i slike koje su izrađene fotografskim postupcima i one koje su, kako je pisao Edgar Alan Po, *naslikane ljudskom rukom*, od strane *običnih umetnika*, mogu biti smatrane dokumentima ili nosiocima izvesnog *stepena* crte dokumentarnosti, i razmatrane i proučavane kao takve. Stoga, s obzirom na to da „umetnik ima pokatkad pred sobom pojave koje sasvim prirodno postoje” (Kroče 2006: 184) i na to da se reprezentacija može, na određeni način posmatrati i kao *oblikovanje prirodnog materijala*, njena analiza u kontekstu dokumentarnosti kao umetničkog delovanja postaje i biva relevantna.

Kako na denotativnom, tako i na konotativnim nivoima *reprezentacija* ukazuje na prisustvo i na postojanje – „*repraesentatio* je konstrukcija formirana oko glagola ’biti’”, a „*praesens* je participni oblik od *praeesse*, ’biti ispred’, u dvojakom značenju, pri čemu prvo značenje ukazuje na prostu prostornu, prepozicionu lokaciju, dok drugo podrazumeva prioritet ili zapovedništvo, u tom smislu da se neko ili nešto nalazi na višem položaju ili da je od veće važnosti” (Samers 2004: 27). Ne radi se, dakle, samo o prisustvu koje podrazumeva postojanje u prostoru ispred posmatrača, već i o onome što se ističe, što je preokupacija i čemu se, na određeni način, povinuje. Dalja analiza određena je, u izvesnom smislu, neophodnošću proširenja koje bi podrazumevalo prisustvo u vremenu, odnosno dostupnost i aktuelnost. Prisutnost je, dakle, moguća samo u sadašnjosti²⁴. Sadašnjost je, kao takva, suprotstavljena neprisustvu ili ne-prisustvu²⁵ prošlosti, kao i ne-prisustvu, odnosno nedostupnosti koja karakteriše budućnost (v. *ibid*).

24 Ljiljana Petrović, prevodilac studije „Reprezentacija” („Representation”) Dejvida Samersa (David Summers) sa engleskog, jezika na kojem je napisana, na srpski, ukazuje na činjenicu da engleska reč „present” ima značenje „prisutno”, ali i „sadašnje” (v. Samers 2004: 27).

25 Istovremena upotreba složenice i polusloženice posledica je potrebe da se ukaže na potencijalni opozitum pojmu „prisustvo”. Postojanje takvog, apsolutnog opozituma jedan je od nužnih činilaca postojanja potrebe za stvaranjem *ponovnog prisustva*. Polusloženica „ne-prisustvo”, dakle, relaciono je određena, odnosno njeno značenje počiva isključivo na odnosu reči koje je konstituišu – ona podrazumeva potpunu negaciju „prisustva”. Time se između pojmova „prisustvo” i „ne-prisustvo” uspostavlja odnos kontradiktornosti. „Neprisustvo”, s druge strane, može da označi temporalnu, stepenovanu, uslovljenu, kontekstualizovanu ili na neki drugi način zavisnu, promenljivu, ne u potpunosti određenu kategoriju.

Prefiks *re-*, globalno usvojen romanizam, tvori mnoštvo izvedenica uspostavljaajući niz različitih odnosa između korenskog i izvedenog pojma. On može da označi ponavljanje ili udvajanje, ali i uzvrat, otpor i konfrontaciju, kao i prostornu i vremensku relaciju koja podrazumeva usmeravanje, okretanje ili pogled unazad, natrag, u prošlost. Re prezentacija, može se zaključiti, jeste ponovno prisustvo, ali i suprotstavljanje ne-prisustvu, njegova negacija, odnosno otpor neprisustvu prošlog stvaranjem drugog prisustva, stvaranjem nove aktuelnosti – dostupne alternative prošlom, onome što je „van domašaja” (*ibid*) – reprezentacija, kao „dijalog sa znacima odsutnosti [jeste] ponovna prisutnost” (Katroga 2011: 13).

Za reprezentaciju je, dakle, neophodno da bude zasnovana na pogledu unazad. Drugim rečima – reprezentacija utemeljenje pronalazi u prošlosti.

Umjetnik je imao moć da danu realnost učini ponovno prisutnom u nekom stranom mediju, da božanstvo ili kralja učini prisutnim u kamenu. Prikaz raspeća istinski bi vjernici smatrali samim događajem koji je na čudesan način učinjen ponovno prisutnim, kao da taj događaj ima složen povijesni identitet i može se – isti taj događaj – odvijati u različito vrijeme, na različitim mjestima (Danto 1997: 28–29).

Re prezentacija, imajući za polazište prisustvo, na određeni način i u određenoj meri uspostavlja vezu sa stvarnošću ili teži da sopstveni objekt bude recipiran kao stvaran. Kao takva, reprezentacija vodi stvaranju *potpore*, odnosno *sredstava potvrđivanja* određenog iskaza ili narativa. U kontekstu vizuelnih umetnosti i filma, odnosno vizuelnih iskaza i narativa, „opšte mnjenje [...] ima nejasnu ideju o slici kao područja otpora značenju – u ime nekakve mitske ideje o Životu: slika je re-re prezentacija, odnosno, napokon, uskrsnuće” (Bart 1997: 32).

Bivajući ponovljeno prisustvo stvarnog, njegova ponovna dostupnost, reprezentacija je inamentna konceptu podražavanja – najdugovečnijom estetskom doktrinom u povesti umetnosti, i onome na čemu su, gotovo isključivo, bile zasnovane teorija i praksa vizuelnih umetnosti, uobličivši istoriju umetnosti kao *pripovest o osvajanju stvarnog* (v. Sretenović 2013: 23, Kamil 2004: 59). Zapis Plinija Starijeg (Gaius Plinius Secundus), rimskog pisca i naučnika, iz prvog veka, opisuje i ilustruje mimezis u slikarstvu – *koncept podražavanja* – težnju slikara, odnosno slikarstva samog, usmerenu ka *osvajanju stvarnog*:

Savremenici i rivali Zeuksida [(Ζεύξις)] bili su Timant [(Τιμάνθης)], Androkid [(Ανδροκούδης)], Eupomp [(Εὐπομπος)] i Parhasije [(Παρράσιος)]. Ovaj poslednji, priča se, takmičio se za slikarsku nagradu sa Zeuksidom čija je slika predstavljala grožđe tako naslikano da su se ptice sjatile na sliku kada je bila izložena. Parhasije je, s druge strane, izložio sliku zavesa naslikane tako verodostojno da je Zeuksid, osokoljen presudom o svom delu koju su ptice donele, oholo zatražio da se zavesa skloni da se vidi slika. Kada je shvatio svoju grešku, on je domišljato i iskreno priznao da je nadmašen pošto je on prevario samo ptice a Parhasije je prevario i njega, umetnika.

Takođe postoji priča da je kasnije Zeuksid, kada je video da su ptice doletele da ključaju zrna grožđa na slici deteta kako drži grozd, koju je on naslikao, jednako iskreno pokazao oduševljenje sopstvenim delom uzviknuvši: „Sigurno sam grožđe bolje naslikao nego što sam naslikao dete pošto bi se ptice, da sam bolje naslikao dete, uplašile od njega” (Plinije Stariji 2011: 92²⁶).

Beleška o slikarskim takmičenjima „pokazuje da je obmanjivanje čulnih organa u osnovi umetnosti” (Kitler 2018: 33), pružajući svedočanstvo o odnosu slikarstva sa stvarnošću koji se bazira na mimetičkom, odnosno iluzionističkom prikazivanju predmeta. Mimezis jeste *koncept podražavanja* – „podražavanje se na grčkom zvalo *mimesis*, a na latinskom *imitatio*: to je jedan isti termin na raznim jezicima” (Tatarkjevič 1977: 257). Mimezis, posthomerovski termin nejasne etimologije, isprva bez primene u likovnim umetnostima, u petom veku pre nove ere prešao je u filozofski jezik, kao oznaka podražavanje prirode, ipak, ne uvek istovetnog značenja. „Za Demokrita [(Δημόκριτος)] je mimesis bio podražavanje načina delovanja prirode. On je pisao da, baveći se umetnošću, ljudi se ugledaju na prirodu: u tkanju oponašaju pauka, u građenju – lastavicu, u pevanju – labuda i slavuja²⁷” (*ibid*: 258). Ipak, model koji je neposredno povezan sa likovnim umetnostima, slikarstvom i vajarstvom, i koji je značajan kao predmet analize vezane za razmatranja dokumentarnosti u kontekstu vizuelnih umetnosti, drugačiji je. Taj model formirali su atinski filozofi petog veka pre nove ere, „ali druga njihova grupa: inicirao ga je Sokrat [(Σωκράτης)], a razvili su ga Platon i Aristotel [(Αριστοτέλης)]. Za njih je 'podražavanje' bilo ponavljanje izgleda stvari” (*ibid*), što bi, bar u određenim slučajevima, moglo biti shvaćeno i kao uspostavljanje ponovnog prisustva.

26 Plinije Stariji: *Istorija prirode (Naturalis Historia)*, Knjiga XXXV, poglavlje 9.

27 Plutarh 1839–55: Plutarchos (Πλούταρχος), *De sollert. anim. u Opera*, T. Döhner, F. Dübner (eds.). Paris: F. Didot. 20.974 A, navedeno prema Tatarkjevič 1977: 258.

Platon je „shvatao [...] podražavanje stvarnosti od strane umetnosti veoma doslovno, kao njeno pasivno i verno kopiranje. Na takvo shvatanje navelo ga je naročito njemu savremeno iluzionističko slikarstvo, koje je težilo tome da slike daju iluziju stvarnosti” (*ibid*: 259). Iako je Plinije Stariji pripovest o slikarskom nadmetanju Zeuksida i Parhasija zabeležio gotovo pola milenijuna nakon vremena u kojem je Platon živeo, ona je, bez obzira na očiglednu bajkovitost, pripadala Platonovom dobu – naime, Zeuksid i Parhasije bili su Platonovi savremenici. Sposobnost da zavara čula, svojevrsna moć koja je, bar po legendi, bila usmerena ne samo ka ljudima već i ka drugim živim bićima, bila je, dakle, uspostavljena kao ključni kriterijum vrednosti slikarstva. Platonova teorija, nastala u tom kontekstu, „bila je opisna, ne normativna, nego, baš naprotiv, tretirala je podražavanje stvarnosti od strane umetnosti kao negativnu činjenicu, s naročitim obrazloženjem da podražavanje nije pravi put ka istini” (*ibid*). U „Knjizi X” svog dela „Država”, u formi dijaloga koji Sokrat vodi sa filozofom Trasimahom (Θρασύμαχος), Platon iznosi i dovršava kritiku mimetičke umetnosti zaključujući da podražavanje dopire samo do pojavnosti, ali ne i do razumevanja „onoga što zaista jeste” (Platon 2017: 246²⁸). Ključni deo, u kojem se nalaze stavovi vezani za slikarstvo, otpočinje poređenjem, uslovno rečeno, nivoa stvaranja:

— Hoćeš li — rekoh — da nam upravo ove [stolari ili kakve druge] zanatlije posluže kao osnov za istraživanje o tome šta bi mogla biti priroda podražavaoca?

— Da, ako hoćeš.

— Svakako tu nastaju nekakva tri kreveta: jedan koji po prirodi jeste, za koji rekosmo, kako mislim, da je delo boga, ili nekog drugog.

— Nikog drugog, mislim.

— Jedan koji je napravio stolar.

— Da.

— I jedan koji je napravio slikar, zar ne?

— Tako je.

— Slikar, dakle, stolar i bog, to su tvorci triju vrsta kreveta.

— Da, ta trojica.

[...]

— Hoćeš li da ga [boga] onda nazovemo prirodnim tvorcem toga, ili nekako slično?

— Tako bi bilo pravedno — reče — jer je bog stvorio i to i sve ostalo onako kako je po prirodi.

28 Platon: *Država (Πολιτεία)*, Knjiga X (I), 601b.

- A stolara? Zar njega nećemo zvati tvorcem kreveta?
- Hoćemo.
- A hoćemo li i slikara nazvati tvorcem i izrađivačern kreveta?
- Nipošto.
- Pa kako ćeš ga onda zvati s obzirom na krevet?
- Čini se — reče on — da je najbolje ako za njega kažemo da je podražavalac onoga što su oni stvorili.
- Dobro — rekoh. — Svakog onoga ko uradi nešto što prema pravoj prirodi te stvari stoji na trećem mestu nazvaćemo, dakle, podražavaocem.
- Svakako — reče on (*ibid*: 242–243²⁹).

Zaključujući deo dijaloga koji se odnosi na *koncept podražavanja* u slikarstvu, Platon ukazuje na udaljenost mimetičke umetnosti od *istine*, na njeno delovanje ograničeno na izgled, odnosno na usko polje pojavnosti predmeta i bića, naglašavajući *prevaru* kao jedan od njenih primarnih ciljeva on implicitno iznosi svoj stav o poziciji takvog stvaralačkog rada među ljudskim delatnostima:

- Što se, dakle, podražavaoca tiče, složili bismo se. Reci mi sad o slikaru još ovo: pokušava li on da podražava ono što zaista postoji, ili dela zanatlija?
- Dela zanatlija — reče on.
- A da li onako kakva jesu ili kakva samo izgledaju? I to mi tačno odredi!
- Kako to misliš? — zapita on.
- Ovako. Ako ti jedan krevet vidiš sa strane, ili spreda, ili kako bilo, da li se on zbog toga razlikuje od sebe samoga ili ne, ili samo izgleda da je drukčiji? I kako je to kod drugih stvari?
- On samo izgleda drukčiji, iako to u stvari nije — odvrati on.
- Razmisli sad o ovome: kako slikarska umetnost postupa sa predmetima? Da li ih ona podražava onakve kakvi oni zaista jesu i postoje, ili onakve kakvima se oni pojavljuju i izgledaju? Da li je ona podražavanje izgleda ili stvarnosti?
- Ona podražava izgled — odgovori on.
- Onda je svaka umetnost koja podražava daleko od istine i to je, kako se čini, sve što ona može da izrazi, jer od svake stvari obuhvata samo jedan mali deo i to samo njen izgled (sliku). Tako, na primer, slikar crta obučara ili stolara i ostale radnike, a da se pri tom ništa ne razume u njihovu

29 Platon: *Država*, Knjiga X (I), 597b–597e.

veštinu. Ali ako je slikar dobar, on će stolarevom slikom, koju izdaleka pokazuje, moći da prevari decu i nerazumne ljude, pa će kod njih stvoriti verovanje da je to zaista stolar.

— Svakako.

— Ali mi se čini, dragi moj, da kod svih tih stvari morarno misliti na ovo: ako nam neko ispriča kako je našao čoveka koji razume svaki posao i sve ono što pojedinci znaju, i kako ne postoji nijedna stvar koju on ne bi bolje razumeo nego svaki drugi, onda moramo pomisliti da je on prost čovek i da je svakako naišao na nekog čudotvorca i podražavaoca koji ga je prevario, pa mu je, zato što on sam nije mogao da razlikuje znanje od neznanja i podražavanja, ovaj izgledao prava sveznalica.

— Sasvim tačno (*ibid*: 243³⁰).

„Prividno veran Platonu, Aristotel je preoblikovao njegov pojam i teoriju podražavanja, i formirao drugo podražavanje koje je pozitivno ocenjivao. [...] Očuvao je tezu da umetnost podražava stvarnost, ali – podražavanje je shvatao ne kao njeno verno kopiranje, nego kao slobodan odnos umetnika prema stvarnosti; on može da je predstavlja po svome” (Tatarkjevič 1977: 259). I Platonova i Aristotelova analiza *odnosa umetnosti prema stvarnosti*, odnosno, kako je o njima pisao poljski filozof Vladislav Taratkjevič – i Platonova i Aristotelova *varijanta* određenja pojma mimezis, u stvari, *dve teorije pod istim nazivom* (v. *ibid*: 258–259), bez obzira na razlike koje među njima postoje, ukazuju na nemogućnost da *umetnost podražavanja* dosegne *istinu*. Razlozi za to mogu biti vanjski, objektivni – jer podražavanje *od svake stvari obuhvata samo jedan mali deo i to samo njen izgled*, ali i unutarnji, subjektivni – pošto *odnos umetnika prema stvarnosti jeste slobodan*.³¹

Mimezis, kao oponašanje ili podražavanje stvarnosti – predmeta, situacija, događaja, bića – u funkciji je *osvajanja stvarnog*, ali i kreiranja *ponovnog* ili *ponovljenog prisustva*. Podrazumevajući potpuno ili parcijalno *oblikovanje prirodnog materijala*, uzimajući u obzir Platonovu i Aristotelovu teoriju mimezisa, tragajući za njihovom sintezom, može se doći do zaključka da „mimezis ima dve funkcije, dva smisla: jedan je pravac postizanje izvesne sličnosti čoveka i prirode, drugi nadopunjavanje prirode od strane čoveka” (Milić 1997: 104).

30 Platon: *Država*, Knjiga X (I), 598a–598d.

31 Imajući u vidu razlike između Platonovog i Aristotelovog viđenja, odnosno njihovih teorija, moguće je uočiti i diferencirane stavove kada su u pitanju pristupi konceptu mimetičke umetnosti i analizi mimetičkih umetničkih praksi u istraživanjima različitih autora. Na primer, Dejan Sretenović postojanje *koncepta podražavanja* pozicionira u vremenu sintagmom *počevši od Aristotela* (v. Sretenović 2013: 23), dok Majkl Kamil teoriju i praksu vizuelnih umetnosti koje se zasnivaju na odnosu između stvarnog i njegove kopije, razmatra utvrđujući njihovo postojanje *bar od Platonovog vremena* (v. Kamil 2004: 59).

U komentaru na beleške Leonarda da Vinčija o upotrebi *prirodnog materijala*, odnosno o odabiru modela za izvođenje kompozicije sa biblijskom temom, Kroče pruža argumentaciju tezi o dve funkcije mimezisa. On piše o postojanju *iluzije* „da umetnik *podražava prirodu*, dok bi možda bilo pravilnije kazati da priroda podražava umetnika i da mu je pokorna” (Kroče 2006: 184). Analizirajući svoju tvrdnju, iznosi stav o dualizmu mimezisa kao koncepta u okvirima umetničkih praksi:

U ovoj iluziji našla je svoj oslonac i svoju snagu teorija koja u umetničkom procesu vidi *podražavanje prirode*, kao i ona njezina varijanta – ova se da lakše opravdati – koja u umetnosti vidi *idealizovanje prirode*. Ova poslednja teorija predstavlja proces na sasvim obratan način, čak obratno samom realnom redu, jer umetnik ne polazi od spoljne realnosti da je modifikuje, približujući je idealu, već od utiska spoljne prirode prelazi izrazu, to jest svome idealu, a od ovog prirodnoj činjenici, koju on prepravlja kao sredstvo za reprodukciju idealne činjenice (*ibid*: 184–185).

Mimezis, dakle, postoji u dvosmernom odnosu stvaraoca i stvarnosti, odnosno u interakciji koju umetnik ima sa prirodom. Obe funkcije mimezisa, odnosno mimetičke umetnosti, obe teorije, oba lica *koncepta podražavanja*, dovode do mogućnosti da bude ostvarena uloga koju umetnost može imati kao dokumentarna praksa, istovremeno ograničavajući takvu ulogu, drugim rečima – čineći njen apsolut nemogućim.

O prvoj funkciji, takođe, govori Plinije Stariji – „tačan izgled pojedinih ljudi nekada je bio prenošen potomstvu putem slikarstva” (Plinije Stariji 2011: 81³²). Ovakva konstatacija, imajući u vidu primer „Portreta pape Inoćentija X” Dijega Velaskesa, svedoči o gotovo nepromenljivoj ulozi koju je slikarstvo imalo tokom izuzetno dugog vremenskog perioda, ali je i direktno povezana sa savremenom vanumetničkom proizvodnjom slikovnih sadržaja u funkciji dokumenata, odnosno slikovnih iskaza, prevashodno fotografskih, koji su namenjeni *potvrđivanju* određenog narativa, ili su sredstvo kojim se *dokazuje* slaganje određenog iskaza sa *stvarnošću*. *Koncept podražavanja*, može se zaključiti, podrazumeva stvaranje umetničkih dela dokumentarne vrednosti ekvivalentne dokumentarnoj vrednosti ma kog artefakta, ali i umetničkih dela dokumentarne vrednosti proistekle iz povezanosti sa onime što se podražava, uz uključivanje konteksta u kojem je delo nastalo,

32 Plinije Stariji: *Istorija prirode*, Knjiga XXXV, poglavlje 2.

njegovog značenja i prirode, uzimajući u obzir kako funkciju dela, tako i recepciju, tumačenje i status u vreme nastanka, kao i druge potencijalno relevantne činioce.

Isti autor, Plinije Stariji, posredno ukazuje i na drugu funkciju – na samom početku dela svojeg spisa *Istorija prirode* koji se odnosi na slikarstvo, on piše: „Počecu onda sa onim što još ostaje da se kaže u vezi sa slikarstvom, umetnosti koja je nekada bila slavna, kada su je poštovali i vladari i narod, i koja oplemenjuje one ljude koje predaje potomstvu” (*ibid*³³). Na ovaj način u središte je pozicioniran *slobodan odnos umetnika prema stvarnosti*, sloboda umetnika da stvarnost *predstavlja po svome*, odnosno da *nadopuni prirodu*, u slučajevima o kojima govori antički autor – tako što će je *oplemeniti*. Druga uloga mimezisa, oslobođena ograničenja da bude razmatrana samo u kontekstu vizuelnih umetnosti, s pozicija savremenih teorija može se percipirati kao bliska reprezentaciji, i, na izvestan način, predstavlja sredstvo *potpore* dvostrukog, novog, *ponovljenog* ili *ponovnog prisustva*. I ovakva pozicija korene ima u antičkom vremenu:

U antičkoj retorici, koja se razvila rame uz rame sa filozofijom, orator je slikar duše koji koristi „figure”, „okrete” (trope) i „boje” govorničke veštine da bi, kroz ubeđivanje (to jest, kroz slatkoću) i kroz vešto spajanje reči koje će ujediniti imaginaciju i osećanje, izdejstvovao pristanak i podstakao svoj auditorijum na odluku i akciju. Nije dovoljno, pisao je Kvintilijan [(Quintilian)],³⁴ da pred sudom nastupte sa rečima koje gode sluhu ili da iznesete puki prikaz činjenica (*narratio*), već se stvari moraju izložiti i predočiti „očima uma”. Cilj jezičke veštine je da se iznese *evidentia*, ono što seže izvan očiglednog i verovatnog i čini predmet rasprave „bistrijim” i „kultivisanim”. U ovom advokatskom savetu je koncentrisana sama suština govorničke moći da se istinito učini više nego istinitim, pa čak i da se neistinito učini naizgled istinitim. *Evidentia* – termin koji potiče od glagola „videti” – jeste ono što su Grci nazivali *enargeia*, blistavost, a što neki drugi, kako je Kvintilijan zapisao, nazivaju još u *repraesentatio* (Samers 2004: 27).

Reprezentacija, i izvan vizuelnog, oslonac pronalazi u tezi o uspešnosti *prevare* kao merilu, o odstupanju od činjenica uzrokovanom, paradoksalno, težnjom da se iznese *evidentia* – očevidno, poznato, dostupno ili prethodno dostupno, utkano u iskustvo – „indukovani, unutrašnji vizuelni znak [koji] izaziva prividni doživljaj drugih kvaliteta. Umilnost zvukova – ukus i prizor onoga što se predočava našem sluhu – [što] vodi imaginaciju do osećaja aktuelnog prisustva” (*ibid*). Tekst kao

33 Plinije Stariji: *Istorija prirode*, Knjiga XXXV, poglavlje 1.

34 Kvintilijan: *Institutio oratoria*, IV, ii, 63; VIII, iii, 62–63.

otvorenu, dinamičnu struktura označitelja, *spajanje reči*. „U tim terminima, stvaranje neke slike ne podrazumeva stvaranje nemogućeg dvojnika, već oblikovanje najpotpunijeg ekvivalentnog prisustva” (*ibid*: 28).

Reprezentacija podrazumeva usmerenost ka *stvaranju prisustva pred očima uma*. U istom svetlu potrebno je sagledavati i rasprave koje kao objekt imaju ne samo vizuelnu reprezentaciju, već i isti koncept u kontekstu poezije, muzike i drugih formi stvaralačkog delovanja.

Ukazujući na „koherentnost koja je tokom čitavog klasicizma postojala između teorije predstave i teorija o jeziku, o prirodnim porecima, bogatstvu i vrijednosti”³⁵ (Fuko 1971: 67), Mišel Fuko (Michel Foucault) smatra da se takva „konfiguracija počev od XIX vijeka u cijelosti mijenja; teorija predstave iščezava kao opšti osnov za svaki mogući poredak” (*ibid*). Fukoova tvrdnja vodi zaključku da reprezentacija postoji i izvan podražavanja, odnosno mimezisa ili imitacije. Poststrukturalistička kritika, suprotstavljena stanovištu da je reprezentacija nepristrasna, a time i politički neutralna aktivnost, pokazuje da reprezentacija, zapravo, jeste kulturalni fenomen – da je neraskidivi deo društvenih kretanja, da je sredstvo ideologije kao forme društvenog delovanja, odnosno simboličke proizvodnje zamisli, vrednosti i uverenja³⁶, kao i da je važan nosilac procesa

35 U originalu, na francuskom jeziku, deo navedene rečenice glasi: „[...] la cohérence qui a existé, tout au long de l'âge classique entre la théorie de la représentation et celles du langage, des ordres naturels, de la richesse et de la valeur” (Fuko 1966: 14). Isti deo preveden je na engleski jezik na sledeći način: „[...] coherence that existed, throughout the Classical age, between the theory of representation and the theories of language, of the natural orders, and of wealth and value” (Fuko 2005a: XXV). Može se uočiti da se i u originalnom tekstu i u engleskom prevodu pojavljuje sintagma *teorija reprezentacije – la théorie de la représentation* (francuski) i *the theory of representation* (engleski). U prevodu na srpskohrvatski jezik Nikole Kovača, objavljenom samo pet godina nakon pojavljivanja originalnog francuskog dela, upotrebljena je sintagma *teorija predstave*. Iako ukazuje na *prisustvo*, ta sintagma je unekoliko različita, jer ostavlja mogućnost da bude izostavljeno značenje koje nosi prefiks *re-* – ponavljanje ili udvajanje, uzvrat, otpor i konfrontacija, prostorna i vremenska relaciju koja podrazumeva usmeravanje, okretanje ili pogled unazad, u prošlost. Ovakvo značenje, kako je to već pokazano, posebno apostrofira Artur Danto (v. Danto 1997: 1–46). Imajući to u vidu, iako u ovom slučaju, s obzirom na to da se radi o prevodu, nose isto značenje, sintagme *teorija reprezentacije* i *teorije predstave* ne mogu se smatrati apsolutno istovetnima, odnosno *reprezentacija* i *predstava* se, u diskursu istorije i teorije umetnosti ne mogu smatrati potpunim sinonimima.

36 U tom smislu, važno je istaći da se reprezentacija u nekim razmatranjima posmatra kao ključni činilac aparatusa ideologije. Miško Šuvaković piše: „U kasnim modernističkim i postmodernističkim teorijama ideologija se ne definira kao prirodni sistem nego kao oblik društvene simboličke proizvodnje zamisli, vrijednosti i uvjerenja. Ideološki sistem čine: 1. simboličke reprezentacije zamisli, vrijednosti i uvjerenja; 2. subjekt koji je društveno proizveden za te simboličke

uspostavljanja dominacije i kontrole. „Ideologija se”, piše Teri Iglton (Terry Eagleton) „ukratko može opisati kao ’reprezentacija nestvarnih odnosa pojedinaca prema njihovim stvarnim uslovima postojanja’” (Iglton 1991: 142).

Poziciju reprezentacije u kontekstu umetnosti, prema mišljenju Krejga Ovensa, istorija umetnosti kao humanistička disciplina „ne bi mogla apsorbovati bez značajnog smanjenja svoje polemičke snage ili bez potpune transformacije same istorije umetnosti” (Ovens 1992: 88). Ovens smatra da istorija umetnosti na tradicionalan i revizionistički način obrađuje pojam reprezentacije, kao i da se reprezentacija, najčešće u formi vizuelnog, u okvirima te discipline tretira kao generalno objektivna, odnosno kao pojava i praksa koja je na određen način nezavisna ili bar distancirana od spoljnih uticaja, uključujući, uz izvestan problem postojanja anahronizma, i one uticaje koje proizilaze iz reprezentacije kao instrumenta ideologije, ali se i ne ograničavajući na njima.

Potencijalna transformacija koju Ovens sugerije, podrazumeva razmatranje reprezentacije koje uključuje sagledavanje kako objekta reprezentacije tako i reprezentacija same, sa veće distance, uzimajući u obzir istorijski i društveni kontekst, kao i mnoštvo drugih okolnosti koje bi mogle uticati na uspostavljanje *ponovnog prisustva* predmeta, situacija, događaja ili bića. Reprezentacija, čak ni kao vizuelni iskaz, tako posmatrana, ne može ostati ograničena samo na podražavanje. Donoseći više od pojavnosti, reprezentacija kao umetnička strategija dobija veću, kompleksniju i značajniju ulogu u *potvrđivanju*, koja opstaje i onda kada su reprezentovani *odnosi – nestvarni*.

Diskurs istorije, sklon da slikovne sadržaje tretira kao dokumente drugog reda, nedovoljno pouzdane, karakterišući ih kao sheme, stereotipe, modele i formule koje umetnik uči da koristi (v. Berk 1993: 123), uvodi sintagmu *nevidljivost vizuelnog*³⁷ (v. Berk 2001: 9–13), kako bi opisao taj odnos. Ova odrednica se, prevashodno, koristi kada se govori o reprezentaciji kao mimezisu i uzrokovana je subjektivnošću koja se percipira kao imanentna slikarstvu. Druga funkcija mimezisa – *nadopunjavanje prirode od strane čoveka* – predstavlja dodatnu prepreku ostvarivanju funkcije

reprezentacije; 3. društvena djelatnost u kojoj subjekt ideologije izražava, prikazuje i provodi zamisli, vrijednosti i uvjerenja” (Šuvaković 2005: 271).

37 Na engleskom jeziku, ova sintagma, svojevrsna igra reči koja se delimično gubi u prevodu, glasi – *the invisibility of the visual*.

potvrđivanja koje bi slikovni iskazi, s pozicija istorije, mogli da imaju. Međutim, takvi iskazi kao dokumenti, iako lišeni mogućnosti da budu potpuni, mogu imati veoma važnu ulogu u stvaranju istorijskog narativa. Oni imaju dvojak način delovanja, odnosno dva modaliteta potencijala da budu upotrebljeni kao *sredstvo potvrđivanja* u građenju *narativa o stvarnom* – prvi, koji proizilazi iz njihove mimetičke prirode, i drugi, koji je zasnovan na tumačenju funkcija i pozicija reprezentacije kao oruđa ideologije. Nesumnjivo je da postoji interferencija između ta dva modaliteta, posebno uzimajući u obzir da mimezis kao *nadopunjavanje prirode* može da bude ili jeste potaknut ili pokrenut ideologijom.

Adekvatan primer slikarstva u građenju narativa istorije, i to na oba načina, u oba modaliteta, predstavlja delo francuskog umetnika, slikara Francuske revolucije, a, potom, i Napoleonovog dvorskog slikara, Žak-Luja Davida (Jacques-Louis David). On je „dokumentovao i sublimirao Napoleonovu eru” (Rauh 2000: 376), a vrsta i način rada koji su od njega zahtevani, kao i zadaci koji su mu bili nametnuti kao Napoleonovom prvom slikaru unapredili su njegovu umetnost time što su ga doveli „u neposredan dodir sa istorijskom stvarnošću” (Hauzer 1966: II/138).

Nekoliko Davidovih dela nastalih u prvoj i početkom druge decenije devetnaestog veka, jesu reprezentacija Napoleonove (Napoléon Bonaparte) vladavine. Deo njih odlikuje se relativno verodostojnim podražavanjem stvarnosti. Takva dela na denotativnom nivou pružaju *potporu* određenim činjenicama, generalno bivaju određena kao *istorijske slike*, i često se percipiraju kao u značajnoj meri dokumentarna. Druga dela karakteriše naglašena idealizacija, najčešće, ali ne isključivo, u prikazivanju samog vladara. Dela koja pripadaju i jednoj i drugoj grupi odraz su čvrsto ustanovljene i utemeljene ideološke pozicije koja nije uslovljena odnosom verodostojnosti i idealizacije. Analizirajući ih važno je uzeti u obzir značaj propagande kao komunikacijske aktivnosti koja za cilj ima uticaj na mišljenja, stavove i delanje recipijenata, odnosno objekata prema kojima je propaganda usmerena, kao i njeno posebno mesto kako u vreme Francuske revolucije, tako i u potonjoj, Napoleonovoj eri.³⁸ Činjenica da je „prva savremeno organizovana propagandna služba uspostavljena [...] za vrijeme Napoleonovih ratova” (Šćekić 2017: 120), iako je bila prevashodno okrenuta sferi štampe, jasno govori o važnosti koja je generalno pridavana

38 Govoreći o Davidovom slikarstvu, Hauzer u prvi plan stavlja njegov *istorijski* element, odnosno crtu koja može biti okarakterisana i kao *dokumentarna*. On piše o tome da slikarski problemi koje David rešava „proizilaze iz neposredne, aktuelne stvarnosti” i da u njima „nalazi veći umetnički podsticaj nego što je možda i sam očekivao”, da „kad se sukobljava sa praktičnim zadacima, on nastavlja da stvara remek-dela”, kao i da „kad god dospe u neposredan dodir sa stvarnim životom”, on jeste „veliki majstor” (v. Hauzer 1966: II/138–139).

propagandnim aktivnostima. Uloga slikarstva u njima bila je, očigledno, izuzetno značajna, a na vrhu svojevrstne slikarske piramide nalazio se Žak-Luj David, umetnik iz čijeg ateljea je izašao veliki broj stvaralaca koji su sledili postulate njegovog umetničkog delovanja³⁹. Može se zaključiti da su Davidova dela koja reprezentuju Napoleona, uzimajući u obzir istorijski i društveni kontekst u kojem su nastala, bila sredstvo propagande. Štaviše, „Davidov slučaj”, piše Arnold Hauzer (Arnold Hauser), mađarsko-nemački istoričar umetnosti i sociolog, „verovarno najubedljivije pobija tezu prema kojoj su praktični ciljevi i istinski umetnički ciljevi nesjedinjivi”. Naime, „ukoliko je”, smatra Hauzer, „prisnije bio vezan za političke interese i ukoliko je više stavljao svoju umetnost u službu propagandnih ciljeva, utoliko je bila veća umetnička vrednost njegovih ostvarenja” (Hauzer 1966: II/139–140).

Davidova monumentalna slika poznata pod nazivom „Krunisanje Napoleona” („Le Sacre de Napoléon”), reprezentacija je ceremonije koja se odigrala 2. decembra 1804. godine u pariskoj katedrali Notr Dam (Cathédrale Notre-Dame de Paris)⁴⁰. Sliku je naručio sam vladar, a nastajala je od decembra 1805. do januara 1808. godine. David je imao zatatak da prikaže preko osamdeset figura, verodostojno i što preciznije, vodeći računa ne samo o njihovoj pojavnosti već i o njihovom društvenom statusu (v. Rauh 2000: 376). Imajući to u vidu, slika se može posmatrati kao *sredstvo potvrđivanja*, odnosno svojevrstan dokument koji svoju funkciju građenja istorijskog narativa ispunjava kao deo šireg konstrukta koji u obzir uzima kontekst njenog nastanka – istorijske okolnosti u kojima je stvorena, poziciju slikara, stil, poznate identitete naručioca i drugih portretisanih, namenu, mesto izlaganja i druge elemente. „Krunisanje Napoleona” se, uzimajući u obzir sve navedeno, može razmatrati i analizirati kao umetničko delo koje nosi značajnu crtu dokumentarnosti. Slika je reprezentacija koja, zahvaljujući prisustvu *prirodnog materijala*, pruža svojevrstan dokaz da vizuelni tekst ima potporu u činjenicama. Međutim, iako ne treba zanemariti

39 Među slikarima koji su radili u Davidovom ateljeu, a čija su se dela takođe nalazila u službi Napoleonove propagande, bili su pored mnogih drugih i Fransoa Žerar (François Gérard), Antoan-Žan Gros (Antoine-Jean Gros), Žorž Ruže (Georges Rouget) i, najznačajniji – Žan-Ogist-Dominik Engr (Jean-Auguste-Dominique Ingres) koji je 1806. godine izradio arhetipski i jedan od najpoznatijih portreta vladara – „Napoleon I na carskom tronu” („Napoléon Ier sur le trône impérial”), idealizovanu reprezentaciju krunisanog cara koja je inspiraciju i utemeljenje pronašla u predanju o Fidijinoj (Φειδίας) Zevsovoj statui u Olimpiji, kao i u predstavi Boga Oca na Ganskom oltaru braće Van Ajk (Van Eyck).

40 Pun naziv slike je „Posvećenje cara Napoleona I i krunisanje carice Žozefine u katedrali Notr Dam u Parizu, 2. decembra 1804. godine” („Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804”).

verodostojnost mimetičkog elementa predstavljanja *tačnog izgleda pojedinih ljudi*,⁴¹ radi se o dokazu koji zahteva dodatnu *potporu*, dodatno dokazivanje, koji svoju ulogu *potvrđivanja* ispunjava samo u širem okruženju i *koji, kao reprezentacija nestvarnih odnosa pojedinaca prema njihovim stvarnim uslovima postojanja*, u većoj meri prikazuje poziciju i funkciju reprezentovane ceremonije u kontekstu određenom društvenim i istorijskim okolnostima, primarno uslovljenim ideologijom, odnosno proklamovanim ideološkim postulatima novoustanovljenog, krunisanog vladara, nego ceremoniju samu. Kao predmet proučavanja istorije, slika, posebno uzimajući u obzir *neposredan dodir sa istorijskom stvarnošću* koji je umetnik ostvario, jeste *dokument*, ali je, istovremeno, njena uloga u pružanju dokaza *narativu o stvarnom*, odnosno o *stvarnosti* uslovljena potporom drugih dokumenata.

Nešto ranija Davidova kompozicija nazvana „Napoleon prelazi Alpe” ili „Napoleon prolazi kroz klanac Gran-Sen-Bernar” („Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard”), izvedena u pet verzija među kojima nema značajnijih razlika,⁴² idealizovanišću naizgled značajno potiskuje sopstveni dokumentarni potencijal. Reprezentacija istorijskog događaja prvenstveno je srdestvo propagande Napoleonove vlasti. Kompozicija, u svim verzijama, uključuje mnoštvo elemenata koji nisu u skladu sa istorijskim podacima, poput paradnog konja i svečane uniforme, kao i metaforičnu predstavu istorijske uloge vladara označenu jasnim svrstavanjem uz osvajače, zapovednike i vladaoce davnih vremena – Hanibala i Karla Velikog (Charlemagne), čija su imena, pored Napoleonovog, uklesana u stene na putu kojim su oni nekada poršili, a kojim reprezentovani francuski vojskovođa upravo prolazi. Prizor koji je David naslikao jeste *nadopunjavanje prirode*. Zahvaljujući i želji naručioca, Kralja Španije Karla IV (Carlos IV), koji je sliku namenio samom

41 „Krunisanje Napoleona” može se posmatrati i kao svojevrsan grupni portret. Tradicija grupnih portreta postoji u evropskom slikarstvu bar od renesanse, odnosno od petnaestog veka. Među mnogobrojnim ranim delima koja se mogu posmatrati kao takva jesu dve slike nastale u Veneciji u relativno kratkom vremenskom razdoblju – „Procesija na Trgu Svetog Marka u Veneciji” („Processione della Vera Croce a Piazza San Marco a Venezia”) Đentilea Belinija (Gentile Bellini) iz 1496. godine i „Bogorodica sa ružinim vencima” („Rosenkranzfest”) Albrehta Direra, iz 1506. godine. Jedan od važnih ciljeva u proučavanju navedenih dela, a kojim se posebno naglašava njihova dokumentarna uloga, jeste identifikacija reprezentovanih ličnosti. Takvi grupni portreti svoj vrhunac dostižu u sedamnaestom veku, posebno u delima Fransa Halsa (Frans Hals) i Rembranta van Rijna (Rembrandt van Rijn). Za grupne portrete koje su izrađivali oni, ali i mnogi drugi nizozemski slikari od sredine šesnaestog i tokom sedamnaestog veka, može se reći da su nastajali sa namerom da budu *dokumenti*.

42 Prva verzija, naslikana 1801. godine, nalazi se u Zamku Malmezon (Château de Malmaison), na obodu Pariza. Druga, iz iste godine – u Dvorcu Šarlotenburg (Schloss Charlottenburg), u Berlinu. Treća, izvedena 1802. i peta, nastala godinu dana kasnije, čuvaju se u Versaju (Château de Versailles). Četvrta, iz 1803. godine, izložena ja u Dvorcu Belvedere (Belvedere) u Beču.

Napoleonu, ona je izvedena s težnjom da *oplemeni* ličnost koju reprezentuje, veličajući i njegovu vojnu sposobnost i vladavinu.

Ono što prividno utiče na dokumentarnu vrednost Davidovog dvorskog konjičkog portreta Napoleona, degradirajući je, jeste često, gotovo neizbežno poređenje sa gotovo pedeset godina kasnije nastalom kompozicijom Pola Delaroša (Paul Delaroche), koja polazište ima u istom istorijskom događaju – „Napoleon prelazi Alpe” („Bonaparte franchissant les Alpes”).⁴³ Delarošova slika je, takođe, izvedena u više vrlo sličnih verzija.⁴⁴ Kompozicija koju je naslikao umetnik relativno distanciran od Davidovog nasleđa, prividno je usklađena sa stvarnošću i najčešće se doživljava kao verodostojna. Ona, nesumnjiva je činjenica, uzima u obzir određene objektivne i dokumentovane istorijske okolnosti, poput vremenskih uslova, postojanja vodiča, istorijske ličnosti po imenu Pjer Nikolas Dorsa (Pierre Nicholas Dorsaz), i mule, životinje na kojoj je vojskovođa prešao planinski lanac. Međutim, Delarošova slika, naručena trideset i tri godine posle Napoleonovog izgnanstva na ostrvo Sveta Jelena i dvadeset sedam godina posle njegove smrti, nastala je za zbirku izvesnog britanskog plemića, u značajno drugačijim povесnim okolnostima, i kao takva, posmatrana izvan istorijskog i društvenog konteksta, samo kao vizuelni narativ, ne predstavlja, kao ni Davidova kompozicija, autonomno i apsolutno relevantno *sredstvo potvrđivanja* ili *dokazivanja narativa o stvarnom*, odnosno *dokument*, van činjenice da taj status, najšire posmatrano, kao artefakt – ima.

Ni za Davidov niti za Delarošov vizuelni iskaz, dakle, ne može se tvrditi da se u potpunosti slaže sa stvarnošću, ali i u jednom i u drugom slučaju može se govoriti o njihovom dokumentarnom potencijalu i dokumentarnoj ulozi koju ostvaruju. Naime, iako značajno različite, obe reprezentacije istog istorijskog događaja, posmatrane u širem kontekstu, deluju kao *sredstvo potvrđivanja*, odnosno *dokazivanja istorijskog narativa*. Međutim, ni u prvom ni u drugom slučaju ne radi se dominantno o *potvrđivanju* istorijskih zbivanja istaknutih i nazivima slika. U slučaju Davidove kompozicije, reprezentacija Napoleona, sagledana i analizirana s pozicija potonjih vremena i događaja koji su ta vremena obeležili, uz jasnu svest o postojanju *neposrednog dodira sa*

43 Naziv Delarošove kompozicije je u velikom broju prevoda, uključujući srpski, hrvatski i engleski, istovetan sa nazivom Davidove reprezentacije. Međutim, u originalu, na francuskom jeziku, postoji razlika.

44 Prve dve verzije, naslikane u istom periodu, između 1848. i 1850. godine, u vlasništvu su Luvra (Louvre) i Umetničke galerije Voker (Walker Art Gallery) u Liverpulu. Prva, nešto većih dimenzija, izložena je u ogranku pariskog muzeja u gradu Lensu (Louvre-Lens), na severu Francuske. Tri replike manjeg formata Delaroš je izradio kasnije.

istorijskom stvarnošću koja je bitan pokazatelj njene pozicije kao dokumenta, prevashodno je u funkciji *dokazivanja* istorijskog narativa o slikarstvu kao sredstvu Napoleonove propagande. Kompozicija Pola Delaroša može se, osim kao reprezentacija istorijskog događaja, posmatrati i kao kritika Davidove reprezentacije i njene funkcije. Propagandna uloga kasnije slike možda se može pronaći u izvesnoj humanizaciji ličnosti Napoleona, iskazanoj izrazom njegovog lica, ali se postojanje tog elementa može posmatrati i kao stvar subjektivne recepcije. Postojanje crte dokumentarnosti u njoj, iako naizgled vezano za predstavljeni događaj, u većoj meri predstavlja reprezentaciju sećanja na Napoleonovu eru s izvesne vremenske distance, u doba revolucija 1848. i 1849. godine, s pažljivo, od strane slikara, uravnoteženih pozicija dveju prethodno zaraćenih strana, Francuske i Velike Britanije.

Promena konfiguracije, o kojoj govori Fuko, do koje dolazi *počev od devetnaestog veka*, vezana je za Napoleonovu eru, ali i za nešto kasnije vreme u kojem je došlo do pronalaska fotografije. *Promena konfiguracije* korespondira sa intenzivnijom upotrebom reprezentacije kao konstituenta ideologije ili dela aparatusa ideologije, njenom učestalom ulogom, u tom kontekstu, i kao sredstva propagande, ali i sa pojavom fotografije koja je bila tehničko-tehnološka inovacija u proizvodnji slikovnih iskaza i koja je naizgled stvorila mogućnost za *mehaničku* i *impersonalnu* reprezentaciju, odnosno prividno objektivnu reprezentaciju, *nezavisnu* ili *distanciranu* od spoljnih, ideoloških uticaja.

Iako je fotografija *beskrajno tačnija nego bilo šta što je naslikala ljudska ruka*, iako se i fotografija i film, medij proistekao iz fotografije, *a priori* mogu posmatrati i razmatrati kao procesi proizvodnje dokumenata ili kao umetničke prakse kojima je dokumentarnost, barem u njihovoj bazičnoj formi, imanentna, reprezentacija posredovana fotografijom ili filmom ne samo da može da zadrži sve one elemente kojima *izražava, prikazuje i provodi zamisli, vrednosti i uverenja* (v. Šuvaković 2005: 271), već ih, s pozicije nosioca *autoriteta* (v. Šefer 2001: 141), može unaprediti, osnažiti i na efektivniji način staviti u službu ideologije.

Dva filma koje Dejvid A. Kuk (David A. Cook) naziva dokumentarnima stavljajući tu reč pod navodnike (v. Kuk 2018: 267), snimljena tokom četvrte decenije dvadesetog veka – „Trijumf volje” („Triumph des Willens”) i „Olimpijada”, („Olympia”) – upečatljiv su primer reprezentacije

kao sredstva propagande u službi ideologije. Oba filma je, na lični zahtev Adolfa Hitlera (Adolf Hitler), režirala Leni Rifenštal (Leni Riefenstahl).⁴⁵ Radi se o „dva snažna i uznemirujuća filma”, koji su, prema Kukovom mišljenju, „jedini veliki filmovi nastali u nacističkoj Nemačkoj” (*ibid*: 267–268). On, međutim, činom poricanja ili dovođenja u pitanje stavova da su „Trijumf volje” i „Olimpijada” dokumentarni filmovi, posredno iznosi jasne tvrdnje: (1) film nije apsolutni nosilac *autoriteta*, jer, iako se sve što dva razmatrana filma prikazuju odigralo pred kamerom i viđeno je kroz njen objektiv, sami filmovi ne predstavljaju adekvatnu, potpunu i neupitnu *potporu, oslonac* ili *sredstvo potvrđivanja* istorije, odnosno stvarnosti, i (2) određeni personalni, subjektivni stavovi i pozicija autora mogu biti prepreke stvaranju iskaza kod kojeg postoji *slaganje sa stvarnošću*, i kao takvi ne mogu se *a priori* smatrati dokumentarnima. Sama autorka, Leni Rifenštal, „tvrdi da je ’Trijumf volje’ bio ono što bi se moglo nazvati ’čistim dokumentarcem’, budući da samo beleži stvarnu odanost Hitleru i nadu koju je on tada budio. Kako ona kaže, film je ’čisto istorijski [...] on je *film vérité*, odraz istorijske istine u tadašnje vreme, 1934. godine. Zato je on dokumentarni a ne propagandni film” (Devero 2012: 335).⁴⁶ Međutim, iako je veoma ubedljiva, čvrsto utemeljena i gotovo nesporna, konstatacija da i „Trijumf volje” i „Olimpijada” ispunjavaju sve „četiri temeljne težnje dokumentarnog” onako kako ih je odredio Majkl Renov – „1. da zabeleži, otkrije ili sačuva; 2. da ubedi ili promovise; 3. da analizira i ispita i 4. da izrazi” (Renov 1993: 21), filmovi Leni Rifenštal poseduju osobenosti koje pružaju potporu stavu da ne mogu ili ne bi trebalo da budu određeni i opisani kao dokumentarni na način drugačiji od onoga kojem je pribegao Dejvid A. Kuk.

Potvrda za ovakvu tvrdnju i podrška Kukovoj poziciji može se pronaći u analizi filma „Trijumf volje” koju je neposredno po okončanju Drugog svetskog rata, 1947. godine, izneo

45 Prvi propagandni film koji je Leni Rifenštal snimila za Hitlerovu Nacionalsocijalističke partije jeste „Pobeda vere” („Der Sieg des Glaubens”). Njime je prikazan peti Nirnberški miting održan 1933. godine. Film je u značajnoj meri izgubio ulogu kao propagandno sredstvo zbog toga što je Ernst Rem (Ernst Röhm), jedan od njegovih protagonista, nepunih godinu dana kasnije, dospevši u Hitlerovu nemilost, utamničen, a potom i pogubljen (v. Roter 2002: 63). Nakon prikazivanja filma „Trijumf volje”, 1935. godine, Leni Rifenštal je snimila i kratki film „Dan slobode: naše oružane snage” („Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht”). Ona je, dakle, u periodu od 1933. do 1938. godine, proizvela četiri propagandna filma. Dva manje poznata smatrala su se izgubljenima tokom Drugog svetskog rata, međutim, kopija drugog otkrivena je 1971. godine, a gotovo celovita kopija prvog deceniju kasnije (v. Sontag 1981: 77–78).

46 U svojoj knjizi „Sećanja” („Memoiren”), prvi put objavljenoj 1987. godine, dakle više od šezdeset godina posle snimanja filma „Trijumf volje”, Leni Rifenštal, u prilog sopstvenom stavu o verodostojnosti filma, ali i o njegovoj formi, odnosno tvrdnji da se radi o dokumentarnom filmu, po sećanju navodi i Hitlerove reči: „Ne želim dosadan partijski film, snimke nedeljnih vesti, već umetničko vizuelno svedočanstvo” (Rifenštal 2006: 164). *Umetničko vizuelno svedočanstvo* je sintagma koju je Leni Rifenštal svakako smatrala pogodnim, a moguće je i adekvatnim određenjem svojih propagandnih filmova.

Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer), književnik, novinar, sociolog i teoretičar filma jevrejskog porekla, povezan s Frankfurtskom školom i Teodorom Adornom (Theodor Adorno), njenim suosnivačem i jednim od najistaknutijih predstavnika, ali i sa Valterom Benjaminom. Krakauer, koji je, značajno je reći, pred početak Drugog svetskog rata emigrirao u Pariz, a ubrzo potom i u Sjedinjene Američke Države, zapisao je:

Sâm Hitler naručio je od Leni Rifenštal da proizvede umetnički oblikovan film o Kongresu partije. U svojoj knjizi o ovom filmu,⁴⁷ ona nehotično primećuje: „Rad na pripremama za održavanje Kongresa bio je usklađen sa radom na pripremama za njegovo snimanje”. Ova prosvetljujuća izjava otkriva da je Kongres planiran ne samo kao spektakularni masovni skup, već i kao spektakularni propagandni film. Leni Rifenštal hvali spremnost s kojom su joj nacistički čelnici olakšali zadatak. Na ovom mestu otvaraju se aspekti zbujujući poput niza odraza u lavirintu sačinjenom od ogledala: od stvarnog života ljudi izgrađena je lažna stvarnost koja je predstavljena kao autentična. Ali, ova lažna stvarnost, umesto da je bila cilj po sebi, naprosto je služila kao skup inscenacija za potrebe filma koji potom treba da izigrava autentični dokumentarac. „Trijumf volje” nesumnjivo je film o Kongresu Nacionalsocijalističke partije. Međutim, i sâm Kongres bio je inscenacija stvorena kako bi mogao da bude proizveden „Trijumf volje”, i to sa ciljem da se kroz film uzdigne i osnaži zanos ljudi (Krakauer 1966: 301).

Izjava Rifenštalove koju Krakauer naziva nehotičnom, neposredno je svedočanstvo o tome da je ona sama „doprinela da se organizuje predstava koju je njen film trebalo da prikaže kao sirovu dokumentarističku stvarnost” (Devero 2012: 337). U studiji koja kao ključni objekt analize filma „Trijumf volje” pozicionira *filozofski problem* odnosa između *lepote i zla u umetnosti* (v. *ibid*: 315), drugim rečima – film kao „brak između estetskog rafinmana i etičke gadosti” (Mozer 2020: 343), Meri Devero (Mary Devereaux), ipak, ne zaobilazi ni temu dokumentarnosti, odnosno pitanja da li vizuelni narativ ima potporu u činjenicama i da li, i na koji način, može pružiti potporu činjenicama, kao ni, iz njih proisteklo, pitanje o propagandnoj prirodi filma. U polemičkom tonu, ona iznosi svoj stav:

47 Rifenštal 1935: Leni Riefenstahl. *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, München: Franz Eher, navedeno prema Krakauer 1966: 301.

Naravno da neko može reći kako je, za razliku od onih insceniranih prizora nacističkih skupova koji se snimaju u holivudskoj produkciji, ovaj „lažirani događaj” zaista bio deo istorije nacizma i da je reč o stvarnom događaju, a ne pukom nizu scena u nekom dugometražnom igranom filmu. Ali taj stvarni događaj se nije „odvijao” naprosto sâm od sebe i nezavisno od zamisli režiserke: njegova sadržina je u izvesnoj meri prethodno konstruisana samo zato da bi postala deo njenog filma. [...] Rifenštalova je iskoristila svoj znatan umetnički talenat kako bi kreirala predstavu kojom se obogaćuje i podržava vizija nacionalsocijalizma Hitlera, [Jozefa] Gebelsa [(Joseph Goebbels)] i [Alberta] Špera [(Albert Speer)] (Devero 2012: 337).

Devero se opredelila da „Trijumf volje” nazove dokumentarnim filmom, bez znaka navoda, suprotstavljajući ga, recimo, filmu „Večiti Jevrejin” („Der ewige Jude”) koji će opisati kao „zloćudno antisemitski ’dokumentarac’” (*ibid*: 339), koristeći navodnike na način istovetan onome na koji ih je upotrebio Kuk govoreći o dva filma Leni Rifenštal. Njen model u skladu je sa Grisonovim određenjem dokumentarnog kao *kreativne obrade stvarnog*, i Nikolsovom postavkom o dokumentarnom kao *reprezentaciji sveta u kojem smo*, odnosno o *potpori određenom pogledu na svet*. Na osnovu odlika koje filmovi „Trijumf volje” i „Olimpijada” poseduju, trebalo bi ih, dakle, smatrati dokumentarnim filmovima. Na istom stanovištu je, iako snažno konfrontirana sa ideološkom pozicijom Leni Rifenštal, kao i sa tezom o njenoj „političkoj nevinosti” (Sontag 1981: 82), i Suzan Sontag (Susan Sontag), koja o filmovima „Trijumf volje” i „Olimpijada” kaže da su „nesumnjivo superiorni filmovi”, da su „možda, dva najveća dokumentarca ikada snimljena”, ali da „ipak, kao umetnička forma, nemaju stvarni značaj u istoriji filma” (*ibid*: 95). Danijel Džekobson (Daniel Jacobson), u eseju „Pohvala nemoralnoj umetnosti” („In Praise of Immoral Art”), film „Trijumf volje”, na izvestan način kompromisno, naziva „tendencioznim dokumentarcem” (Džekobson 2012: 237).

Kao ni kod prethodno analiziranih slika Žak-Luja Davida, sami filmovi Leni Rifenštal nisu *ključno i najviše sredstvo dokazivanja narativa* o događajima koji su njima predstavljeni, odnosno *narativa o stvarnom*. Oni su *reprezentacija* tih događaja, njihova *kreativna obrada* i *potpora* poželjnom *pogledu na svet* u vreme i na mestu na kojem su nastali. Upravo na tome – na svedočenju o *mestu i vremenu* – utemeljena je dokumentarna vrednost filmova „Trijumf volje” i „Olimpijada”. Ona prevashodno postoji onda kada ti filmovi bivaju percipirani i recipirani u širem kontekstu, koji uključuje istorijske i društvene okolnosti *mesta i vremena*.

Filmovi „Trijumf volje” i „Olimpijada” neophodan su deo konteksta u kojem se mogu razmatrati dela Leni Rifenštal nastala tokom sedme i osme decenije dvadesetog veka – fotografije pripadnika plenena Nuba, snimljene u Sudanu⁴⁸. Suzan Sontag, u poznatom i često citiranom eseju „Fascinantni fašizam” („Fascinating Fascism”), napisanom 1974. godine, nedugo po objavljivanju knjige „Poslednji Nubi”⁴⁹, označila je pojavljivanje te knjige kao vrhunac procesa „pročišćenja reputacije Rifenštalove od sopstvene nacističke prljavštine” (Sontag 1981: 84) i procesa njene „denacifikacije i [...] rehabilitacije kao neukrotive sveštenice lepote” (*ibid*: 97). Odbrana Rifenštalove koju je sprovodila ona sama, ali i značajna imena *sveta umetnosti*, „među kojima su [bili] i najuticajniji glasovi avangardnog filmskog establišmenta”⁵⁰, temeljila se na tvrdnji „da je nju uvek interesovala samo lepota” (*ibid*: 84). Suprotstavljajući svoj stav o filmu „Trijumf volje” *hjumovskom moralizmu*, odnosno tezi da „uvek kada su moralne mane umetničkog dela relevantne za njegovu estetičku procenu, one su onda i manjkavosti tog dela – njegove estetičke mane” (Džekobson 2012: 235)⁵¹, Sontag ostaje na stanovištu ideje da su formalistički i moralistički pristup delu neodvojivi (v. *ibid*: 234–243), ali ih u slučaju propagandnih filmova Leni Rifenštal vidi na suštinski drugačiji način. Ona piše:

Za Rifenštalovu bi se teško moglo reći da je uobičajeni tip estete ili antropološkog romantičara. Snaga njenog dela je upravo u kontinuitetu političkih i estetičkih ideja, a zanimljivo je da je ova činjenica nekada bila mnogo jasnija nego što je to danas, kada ljudi tvrde da ih slike koje je snimila Leni Rifenštal privlače lepotom kompozicije. Bez istorijske perspektive, takvo površno poznavanje

48 Leni Rifenštal je fotografije pripadnika plemena Nuba publikovala u tri knjige – „Nubi” („Die Nuba”), 1973, „Nubi iz Kaua” („Die Nuba von Kau”), 1976. i „Moja Afrika” („Mein Afrika”), 1982. godine.

49 Prvo izdanje knjige „Nubi” objavljeno je na engleskom jeziku 1974. godine. Ta knjiga imala je naslov drugačiji od nemačkog izvornika – „Poslednji Nubi” („The Last of the Nuba”). Pišući o knjizi, Suzan Sontag koristi naslov prevoda na engleski jezik.

50 Sontag na ovom mestu pominje reči Jonasa Mekasa (Jonas Mekas), litvansko-američkog filmskog režisera, pesnika i vizuelnog umetnika, izrečene u dva navrata 1974. godine: „Rifenštalova nastavlja slavljenje – ili je to potraga? – klasične lepote ljudskog tela, potragu koju je započela u svojim filmovima. Nju interesuje idealno, monumentalno. [...] Evo mog konačnog suda o filmovima Rifenštalove: ako ste idealist, videćete idalizam u njenim filmovima; ako ste klasicist, u njenim filmovima ćete naći odu klasicizmu; ako ste nacist, u njenim filmovima ćete naći nacizam” (Sontag 1981: 85).

51 Danijel Džekobson referira na kratki esej škotskog filozofa i istoričara iz doba prosvetiteljstva Dejvida Hjuma (David Hume) – „O merilu ukusa” („Of the Standard of Taste”), objavljen 1757. godine. V. Hjum 1757: David Hume. *Four Disertations*. London: A. Millar, s. 201–240.

stvari otvara put nepromišljenom prihvatanju propagande u korist raznovrsnih destruktivnih osjećanja – osjećanja čije implikacije ljudi ne žele da shvate ozbiljno. (Sontag 1981: 97).

Sagledavanje kontinuiteta ključno je, smatra Sontag, za razumevanje fotografija o nubijskim plemenima. „Sva četiri filma koja je Rifenštalova pravila po narudžbi nacista”, piše ona, središnji su, drugi deo „triptiha fašističkih spektakala”. Prvi deo sačinjavaju filmovi koje je nazvala *Alpskim fikcijama*⁵² – prikazi „ljudi u zimskoj odeći [koji] mukotrпно osvajaju planinske visove kako bi se dokazali u svetu ledene čistote: vitalnost se izjednačuje sa fizičkim iskušenjima”. Treći, prividno različit deo, jeste „knjiga 'Nubi', elegija za umirujuću lepotu i mističnu moć primitivaca koje Rifenštalova naziva 'svojim usvojenim narodom'” (*ibid*: 86–87). Prihvatanje ovakvih premisa i zaključaka koji iz njih proizilaze, vodi nužnosti potrebe da analiza dokumentarnih vrednosti fotografija snimljenih u Sudanu bude sprovedena ne samo uzimajući u obzir postojanje svih filmskih ostvarenja Leni Rifenštal, već i povezanost filmova i fotografija, kao i mogućnost da budu recipirani kao jedinstveno delo, rečima Suzan Sontag – kao *triptih fašističkih spektakala*. „Iako Nubi nisu arijevci, već crne rase, knjiga Rifenštalove oživljava neke od osnovnih motiva nacističke ideologije; na primer, kontrast čistog i nečistog, nesavladivog i oskrnavljenog, fizičkog i mentalnog, radosnog i kritičkog” (*ibid*: 88).

Dokumentarnost fotografija pripadnika plemena Nuba, dakle, može se posmatrati dvojako – fotografska dela Leni Rifenštal su reprezentacija jedne grupe ljudi, *sredstvo dokazivanja narativa* o njihovom životu, ali, istovremeno, uzimajući u obzir tezu da je Leni Rifenštal „jedini značajan umetnik potpuno identifikovan s nacističkim periodom, umetnik čije delo dosledno osvetljava mnoge tačke fašističke estetike, i to ne samo za vreme Trećeg rajha već i trideset godina posle njegovog pada” (*ibid*: 86–87), njena dela *pružaju dokaz* o postojanju i o odlikama estetike fašizma, a njen fotografski opus koji reprezentuje pleme Nuba, stvaran u Africi, *pokazuje poziciju* estetike

52 U originalu, na engleskom jeziku, ova sintagma glasi „Alpine fictions”. Suzan Sontag uglavnom govori o filmovima Arnolda Fanka (Arnold Fanck) snimljenim između 1926. i 1933. godine. Ti filmovi su „Sveta planina” („Der heilige Berg”), „Veliki skok” („Der Große Sprung”), „Beli pakao Pic Palua” („Die weiße Hölle vom Piz Palü”), „Oluja nad Mon Blanom” („Stürme über dem Mont Blanc”), „Bela mahnitost” („Der weiße Rausch”) i „S.O.S. Ledeni breg” („S.O.S. Eisberg”). Njima pridružuje film „Plava svetlost” („Das blaue Licht”) koji je režirala sama Leni Rifenštal. „Alpske fikcije su”, piše Sontag, „priče o čežnji za visinama, za izazovom i iskušenjem s kojima se suočavamo u stihiji i primitivnim silama; priče o vrtoglavičici koju izaziva moć simbolizovana veličanstvom i lepotom planina”. Nazivajući ih „nacističkim filmovima” i definišući ih kao „epove o ostvarenoj zajednici, gde se svakodnevica nadvladava ekstatičnom samokontrolom i potčinjavanjem”, Sontag zaključuje da „oni govore o trijumfu moći” (Sontag 1981: 86–87). Tom tvrdnjom određuje i učvršćuje vezu *Alpskih fikcija* sa četiri *faktualna* filma koja je Leni Rifenštal snimila po narudžbi nacista.

fašizma u svetu sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka. Ideološka pozicija Leni Rifenštal, iz koje priozilaze i njena estetička načela – *fašistička estetika* – iako su skrajnuta stavljanjem naglaska na formalističke principe i narativ o traganju za lepotom i harmonijom, sve vreme, smatra Sontag, ostaje nepromenjena:

Fašistička estetika uključuje, ali ne ostaje samo na slavljenju primitivnog koje se može videti u knjizi „Poslednji Nubi”. Opštije rečeno, ova estetika potiče iz preokupacije situacijama koje uključuju kontrolu, dominaciju, potčinjenost, izuzetan napor i otpornost prema bolu (i opravdava ih); pored toga, ona uključuje dve prividno suprotstavljene pozicije: egomaniju i ropstvo. Odnosi dominacije i ropstva poprimaju formu karakteristične raskošne svečanosti; grupe ljudi se pretvaraju u masu; stvari se množe i ponavljaju; ljudi/stvari se grupišu oko svemoćne hipnotičke figure vođe ili sile. Fašistička dramaturgija počiva na orgijastičkim transakcijama između moćnih sila i njihovih marioneta, uniformisanih i sve mnogobrojnijih. Fašistička koreografija se naizmenično služi neprekidnim pokretom i sleđenim, statičkim „muškim” pozama. Fašistička umetnost glorifikuje predaju, veliča bezumlje i idealizuje smrt (*ibid*: 91).

I dok je prvi aspekt dokumentarnosti jasan, neposredan i, na prvi pogled, dominantan ili čak percipiran kao jedini postojeći, drugi ostaje relativno skriven. Integritet prvog, pak, biva narušen postojanjem drugog. Reprezentacija plemena Nuba istovremeno je i *reprezentacija nestvarnih odnosa* Rifenštalove prema sopstvenim stvarnim uslovima postojanja. Fotografije pripadnika plemena Nuba, dakle, osim onoga o čemu svedoče na denotativnom nivou, jesu i *sredstvo dokazivanja* ideološkog kreda Leni Rifenštal i društvenog okruženja na koje su njena dela, punih pet decenija, počev od tridesetih godina dvadesetog veka, uticala u meri neuobičajeno velikoj za takvu vrstu delovanja.

Kraj dvadesetog i prve decenije dvadeset i prvog veka, doba je digitalne revolucije koju odlikuje hiperprodukcija informacija, a s njom i slikovnih sadržaja. Njihov apsolutno dominantan deo čine oni koji bi se mogli okarakterisati kao vanumetnički. Takvi slikovni iskazi ne slede nužno određene estetičke kriterijume, ali su uvek, jasno ili prikriveno, odraz pozicije njihovih proizvođača i mogu se tumačiti kao manifestacija ideologije, odnosno kao *reprezentacija nestvarnih odnosa*

pojedinaca prema njihovim stvarnim uslovima postojanja. Istovremeno, savremene umetničke prakse prilagođavaju se takvom okruženju jer ono ostaje jedina moguća sredina u kojoj postoje. Pozicija reprezentacije se, uzimajući u obzir digitalno okruženje, dodatno usložnjava, „jer se sa novim fašizmom digitalna mržnja širi poput požara, s obzirom na to da sadržaj gotovo svake reprezentacije, u mnogim slučajevima, može biti odvojen od empirijske realnosti” (Čekić 2017: 19–20). Može se ustvrditi i da postoji „mnogo razloga da se bude sumnjičav prema savremenoj reprezentaciji, kako političkoj tako i kulturnoj. Razloge za to pre svega treba tražiti u tome što je [...] veza između reprezentovanog i reprezentacije postala i sve je više dramatično komplikovana i vrlo često kompletno dezintegrisana” (*ibid.*: 19). U takvim okolnostima umetnost prestaje da bude ili „više nije u funkciji reprezentacije moći – političke, nacionalne ili ideološke. U sadašnjem trenutku, moć ne želi da se reprezentuje – to pripada logici 20. veka” (Stanković 2017: 256).

Reprezentacija kao proizvod umetničkih praksi koje prethode okončanju procesa *osvajanja stvarnog*, odnosno otkriću fotografije kao *mehaničkog i impersonalnog beleženja stvarnosti* – mimetička reprezentacija kao umetnička strategija utemeljena na prisustvu *prirodnog materijala* – poseduje crtu dokumentarnosti. Međutim, ona je izvedena *ljudskom rukom*, i kao takva nužno je *personalnog karaktera*. Stoga, njena dokumentarnost iziskuje *potporu*. Drugim rečima, potrebno je da postoji *sredstvo potvrđivanja* na osnovu kojeg će moći da bude izrečena tvrdnja da se određeni vizuelni iskaz *slaže sa stvarnošću* – svojevrsni dokument o dokumentu. Snaga i kompleksnost *potpore* kojom može da bude ustanovljena dokumentarnost stvaraju osnov za tvrdnju da pojedinačna umetnička dela, nastala kroz proces podražavanja koje je u takvim slučajevima temeljna stvaralačka doktrina, mogu biti recipirana kao dokumentarna, a da se takva pojava u umetnosti može se odrediti kao protodokumentarnost.

Opis Velaskesovog pristupa slikarstvu i njegovog stvaralačkog rada koji daje Ljubo Babić, hrvatski slikar, istoričar umetnosti i kustos, moguće je razumeti kao *potporu*, kao stav u prilog tezi o velikoj dokumentarnoj vrednosti Velaskesovog dela: „Taj rođeni portretist bio je realizator istine; nije laskao niti je to umio. Stajao pred njim kao model kralj ili prosjak ili vodonoša, taj *peintre le plus peintre*⁵³ slikao je svoje likove kao majstor potpuno neutralan i bez strasti. Jedinstvan je to

53 *Slikar nad slikarima*.

primjer velikoga slikara, koji nikada ništa nije izmišljao” (Babić 1966: 501). Na osnovu ovako iskazanog mišljenja, poznate pripovesti o „Portretu pape Inoćentija X” („Papa Innocenzo X”), kao i mnogobrojnih analiza Velaskesovog stvaralaštva, moguće je tvrditi da je prenet *tačan izgled* istorijske ličnosti, odnosno sliku je moguće smatrati dokumentom izuzetne verodostojnosti.

Pitanja – „šta su ’istorijske’ komponente ’realističkog’ djela?” i „šta su ’umjetnički’ elementi ’realističke’ historiografije?” (v. Vajt 2011: 16), koja apostrofira Hajden Vajt, iako se prevashodno odnose na književno-teorijska razmatranja – relevantna su i u analizi dokumentarnosti u kontekstu vizuelnih umetnosti i filma. Još jednom, stvarajući svojevrstu ogledalsku sliku,⁵⁴ Vajt ukazuje na široko polje interferencije diskursa istoričara i diskursa umetnika, odnosno diskursa istorije i diskursa umetnosti. Tako ustanovljena pozicija može voditi određenju reprezentacije kao elementa protodokumentarnosti, odnosno kao dokumentarne strategije u umetnosti koja je prethodila potpunom ostvarivanju dokumentarne uloge i njenom definisanju kao takve. Istovremeno, takva pozicija reprezentacije pruža potporu stavu da se njena verodostojnost kao *potpore* istorijskom narativu ili nosiocu crte dokumentarnosti, iako u određenoj meri relevantna, ne može prihvatiti kao apsolutna.

„Fotografija je, završavajući barok, oslobodila plastične umetnosti njihove zaokupljenosti sličnošću. Slikarstvo se u stvari uzaludno trudilo da nam da iluziju i ta ja iluzija umetnosti bila dovoljna, dok su fotografija i film otkrića koja konačno i suštinski zadovoljavaju tu zaokupljenost realizmom” (Bazen 2017: 5). Fotografija je, istovremeno vodila kraju doba u kojem su likovne umetnosti imale onu vrstu dokumentarne uloge koja se, koncizno, može opisati kao *prenošenje tačnog izgleda*.

Fotografija, smatra Rodžer Skruton (Roger Scruton), engleski pisac i filozof konzervativnih pogleda – „nije reprezentacijska umetnost” (Skruton 2008: 139). Njegova teza uporište pronalazi u pretpostavljenom postojanju nepremostive distinkcije između reprezentacije i stvarnosti, kao i poimanju, u biti tačnom, fotografije kao objektivnog, *impersonalnog* sredstva koje služi *beleženju stvarnosti*. On piše:

54 Vajt, na ovome mestu, prvom pitanju koje pronalazi u radovima Eriha Auerbaha (Erich Auerbach) i Ernsta Gombriha (Ernst Gombrich), suprotstavlja sopstveno, drugo, uz konstataciju da je „u nekom smislu preokrenuo njihovu [Auerbahovu i Gombrihovu] formulaciju” (v. Vajt 2011: 16–17). Ovime je, na izvestan način, ponovljeno poređenje koje je istaknuto u analizi Vajtovih razmatranja na polju *metaistorije* i teze o dokumentarnom filmu koju je izneo Bil Nikols.

Ako slika reprezentuje subjekt, iz toga ne sledi da subjekt postoji niti, ako postoji, da slika predstavlja subjekt kakav jeste. Štaviše, ako je *x* slika čoveka, iz toga ne sledi da postoji neki *određeni* čovek čija je slika *x*. Nadalje, slika stoji u tom intencionalnom odnosu prema svom subjektu zbog čina reprezentacije, umetničkog delovanja, a determinišući odnos slike i njenog subjekta, taj odnos opisujemo i kao nameru umetnika. Uspešno ostvarenje namere umetnika leži u stvaranju privida, pojavnosti koja na neki način navodi posmatrača na prepoznavanje subjekta.

Idealna fotografija takođe stoji u određenom odnosu prema subjektu: fotografija je fotografija *nečega*. Ali veza je u tom slučaju uzročna, a ne stvar namere. Drugim rečima, ako je fotografija fotografija subjekta, sledi da subjekt postoji, a ako je *x* fotografija čoveka, postoji određeni čovek čija je fotografija *x* (*ibid*: 139–140).

Međutim, Hans Belting, nemački istoričar umetnosti, navodi primer koji na izvestan način opovrgava Skrutonov zaključak. Naime, ako reprezentacija jeste uspostavljanje *ponovnog prisustva*, odnosno *dijalog sa znacima odsutnosti*, odsutnost subjekta fotografije stvara mogućnost da fotografija bude reprezentacija. Drugim rečima, premisa da je *fotografija – fotografija subjekta*, ne mora voditi zaključku *da subjekt postoji*. Moguće je da je postojanje subjekta situacija koja je pretrpela promenu, da je subjekt postojao u prošlosti, a da više ne postoji, da je *odsutan*. Takav slučaj, u stvari, imanentan je fotografiji – „fotografija to je ovde i sada, određena stvar na određenom mestu u određeno vreme. [...] Fotografija pravi sliku samo od onoga što jeste, što stvarno postoji, što se događa upravo tada kada fotograf snima. Fotografija je ograničena na stvarno i sadašnje” (Kažić, 2013: 28–29). Dakle, odmah nakon fotografisanja, fotografski zapis postaje slika prošlosti, manje ili više različita od sadašnjosti. Ovakva premisa vodi zaključku da postoji mogućnost da fotografija bude recipirana kao *reprezentacijska umetnost*, a fotografsko delo kao *reprezentacija*, odnosno kao sredstvo uspostavljanja *ponovnog prisustva* i *dijaloga* sa prošlošću. Slučaj koji Belting ističe jeste analiza fotografije u funkciji reprezentacije. Istovremeno, zbog postojanja složene potrebe za *prenošenjem tačnog izgleda*, to je i primer reprezentacije kao dokumentarnog iskaza, koji se nalazi na relativno neočekivanom mestu.

Razmatrajući prirodu, smisao i ulogu slikovnih sadržaja u građenju kulta, odnosno, sliku kao predmet kulta, Belting piše o proklamaciji novog svetitelja, Đuzepea Moskatija (Giuseppe Moscati) koja se odigrala 1987. godine u Napulju, u crkvi Đezu Nuovo (Il Gesù Nuovo). Moscati, lekar koji je preminuo 1927. godine, kanonizovan je „sa prazničnom liturgijom i monumentalnom fotografijom – modernom ikonom na oltaru iznad grobnice. Fotografija natprirodne veličine

smeštena je u barokni tabernakl, u kome se ranije nalazila oltarska pala” (Belting 2014: 17). Fotografija, *impersonalna*, *objektivna* predstava, našla se, u ovom slučaju, u funkciji predmeta kulta. Njena *autentičnost* nije narušila ulogu u uspostavljanju *ponovnog prisustva*, čak ni takvog koje bi, prevashodno uzimajući u obzir religijsku konotaciju, očekivano bilo *alternativa* onome što je *van domašaja*.

Autentičnost koju fotografija po prirodi ima pokazuje se kao prednost kada je reč o autentičnom izgledu, koji je uvek bio svojstven ikoni. Trebalo je da portret stvori utisak osobe i doživljaj ličnog susreta sa njom. Istina, uvećavanje formata fotografije sredstvo je kome se pribeglo iz nužde. Ona je trebalo da odgovara formatu oltara i da se razlikuje od uobičajenih fotografija. Stara ikona težila je ljudskoj veličini, a njen nastanak često je bio obavijen legendama, tako da je nisu uvek smatrali delom ljudskih ruku. Prikazana ličnost imala je više udela u nastajanju ikone, nego sam slikar. U tom smislu fotografija je, ako joj se, kao u Napulju podari aura naročitog tipa, predstavljala praktično rešenje problema. Portret na mestu grobnice čuva svetitelja u narodnom sećanju. Oni koji posećuju grobnicu mole se svetitelju, a ne za njega kao za običnog smrtnika. [...] Slika je često bila pristupačna samo ako je postojao zvanični povod za njeno poštovanje. Ona se nije mogla neobavezno posmatrati, već se mogla samo akklamirati u ispovedanju zajednice prema propisanom programu i na dan koji je za to ustanovljen. Takva praksa naziva se kultom. Slika je imala različite funkcije. Ona je, naime, služila za definisanje svetitelja koga prikazuje, kao i za njegovo poštovanje u okviru kulta. Ali, ona ima i funkciju koja se odnosi na mesto, gde se slika svetitelja nalazi (*ibid.*: 17, 19).

Pojava fotografije stvorila je mogućnost da bude uspostavljena nova vrste reprezentacije – ona koja podrazumeva slikovni iskaz čije su ključne osobine da je *mehanički*, *impersonalan* i na denotativnom nivou usklađen sa stvarnošću. Na taj način naglašena je dokumentarnost kao odlika koju reprezentacija poseduje ili kojoj, u skladu sa težnjama onih čija je potreba, stremi. Istovremeno, stvoren je i specifičan prostor relativne objektivnosti u kojem može biti istaknut ideološki karakter reprezentacije, oslobođen balasta koji nosi procena i stepenovanje ostvarenosti ili potpunosti u *osvajanju stvarnog*. Drugim rečima, dokumentarni sadržaj, na isti način na koji je potpora *narativu o stvarnom*, ima potencijal da, istovremeno, bude potpora i *ideološkom karakteru reprezentacije*, odnosno *reprezentaciji moći*.

Granice između *dve funkcije, dva smisla*, dva modaliteta koje reprezentacija preuzima nisu čvrste. Novouspostavljena „identifikacija reprezentacije kao ideologije” (Samers 2004: 40) stvorila je i novu poziciju reprezentacije kao dokumentarne prakse, i unutar korpusa umetnosti i izvan njega. Bez obzira na okončanje procesa *osvajanja stvarnog*, odnosno na *oslobađanje od zaokupljenosti sličnošću*, verodostojnost reprezentacije kao nosioca crte dokumentarnosti ne može biti prihvaćena kao apsolutna, čak ni kada se radi o fotografiji kao formi koja podrazumeva *objektivnost i impersonalnost*, ili nekom drugom obliku stvaralačkog delovanja koji karakterišu potencijalno iste odlike.

Reprezentacija je prisutna, a razlog za to leži u činjenici izkazanoj tvrdnjom da se „stvarnost [...] mora ponovno stvarati jer stvarnost izmiče”⁵⁵ (Min Ha 1990: 88). Kao umetnička ali i kao vanumetnička strategija, reprezentacija je na ključan način obeležila celokupnu istoriju umetnosti. Međutim, iako su njene funkcije, pravci delovanja i forme u osnovi dokumentarnih uloga stvaralačkih praksi, reprezentacija nikada nije *ključno i najviše sredstvo dokazivanja narativa o stvarnom*. Ona može da bude sredstvo *potvrđivanja* tog narativa, čak dominantno sredstvo, ali uvek zavisno od dodatne *potpore*.

55 Franžu 1971: Georges Franju. *Documentary Explorations*. New York: Doubleday, s. 121, navedeno prema Minh Hà 1990: 88.

- Fotografija kao kraj procesa *osvajanja stvarnog*, fotografija i film kao dominantni mediji dokumentarnih umetničkih praksi

Fotografija je medij koji ima „privilegovan odnos prema stvarnosti” (Sretenović 2013: 87). Osvajanja *privilegija* koje ta disciplina nosi podrazumevaju procese čiji se primeri, manje ili više, posredno ili neposredno vezani optičke medije i za fotografiju kao postupak ustanovljen tokom prve polovine devetnaestog veka, mogu prepoznati u mnogobrojnim zabeleženim procesima i procedurama sprovedenim u stvaralačkim praksama.

Renesansno *ponovno otkriće* (v. Edžerton 1976: 5–11) linearne perspektive, jedna je od ključnih tačaka u procesu uspostavljanja takvog, *privilegovanog odnosa prema stvarnosti* ili *privilegovanog odnosa* sa stvarnošću, i, na izvestan način, etapa na putu ka otkriću fotografije. Još je Euklid (Εὐκλείδης), starogrčki matematičar, u delu „Optika” („Ὀπτικά”), „prvom zapisu o primeni zakona geometrije u razmatranju zakonitosti ljudskog viđenja” (*ibid*: XV), napisanom oko trihiljadite godine pre nove ere, ustanovljavajući pojmove *vizuelni zrak* i *vizuelna kupa* (v. *ibid*), i utvrđujući njihova značenja, značajno doprineo otkrivanju potencijalnih postupaka i procedura u stvaranju slikovnih iskaza koji teže tome da se *slažu sa stvarnošću* i koji bi mogli biti *sredstava potvrđivanja* određenih narativa, postavljajući time temelje za mnogobrojne procese koji će dovesti do okončanja dugog perioda u kojem je istorija umetnosti mahom bila *pripovesti o osvajanju stvarnog*. Filippo Brunelleski (Filippo Brunelleschi), prvi protagonist *ponovnog otkrića* linearne perspektive,⁵⁶ svoja izučavanja primenio je izradivši dve slike – *demonstracije linearne perspektive* (v. *ibid*: 27) – koje su, na specifičan način, verodostojno, predstavljale i, može se reći – dokumentovale *stvarnost*. Ni jedna od njih nije sačuvana, međutim zahvaljujući opisima savremenika, ali i razmatranjima i rekonstrukcijama potonjih proučavalaca, moguće je sveobuhvatno analizirati mnogobrojne aspekte njihovog nastanka i postojanja, kao i uticaj koje su imale. Prva, predstava firentinske Krstionice, naslikana na drvenoj ploči, bila je kvadratnog formata, stranice ne

⁵⁶ Samjuel Edžerton (Samuel Y. Edgerton) pronalazi i starije primere upotrebe linearne perspektive u slikarskim delima ranorenesansnih umetnika – pored dela nekolicine sijenskih umetnika iz četrnasetog veka čija imena nisu sačuvana, on navodi i analizira delo Ambrođa Lorencetija (Ambrogio Lorenzetti) „Vavedenje Bogorodice” („Presentazione al Tempio”) iz 1342. godine. Međutim, prvi renesansni stvaralac koji je metodično pristupio ustanovljavanju zakonitosti linearne perspektive i njihovoj primeni u slikarstvu bio je Filippo Brunelleski (v. Edžerton 1976: XVII).

veće od dvadeset centimetara (v. Kitler 2018: 63). Ono što se prilikom posmatranja te slike očekivalo i odigravalo, bilo je veoma neuobičajeno – slika je, naime, imala mali otvor kroz koji se, gledajući sa poledine, oslikana strana posmatrala u ogledalu, udaljenom približno onoliko koliko je dugačka i strana slike, oko trideset i pet centimetara – posmatrač je, dakle, u jednoj ruci trebalo da drži ogledalo, a u drugoj samu sliku, prislonjenu uz lice, kako bi kroz otvor mogao da vidi odraz predstavljen prizor. Taj odraz i odraz same Krstionice, posmatran s portala Katedrale Santa Marija del Fjore (Santa Maria del Fiore), u očima savremenika bili su gotovo istovetni.⁵⁷ Druga slika, predstava je firentinskog Trga Sinjorije (Piazza della Signoria). Sama oslikana površina bija je izrezana tako da prati formu središnjeg zdanja, tadašnje Palate Sinjorije (Palazzo della Signoria), ali i ostalih prikazanih građevina. Posmatrana sa određene tačke na samom trgu, slika, koja takođe treba da se nalazi u rukama posmatrača, precizno i potpuno zaklanja predstavljeni prizor menjajući pogled na njega slikom, istovremeno ostavljajući pogled ka nebu neizmenjenim (v. Edžerton 2009: 69–72). I u slučaju druge slike slika i Trg Sinjorije bili su, posmatrani na način na koji je Filippo Bruneleski osmislio da budu – gotovo istovetni. Iako su, može se osnovano tvrditi, pravljene sa namerom da budu posmatrane kao predmeti koji se porede sa stvarnošću koju prikazuju, čime im je data uloga da demonstriraju u to vreme inovativan metod rada, ali i znanje i veštinu njihovog tvorca, slike ili objekti koje je Bruneleski izradio uspostavljale su odnos sa stvarnošću uz naučni i u određenoj meri *imperesonalan* pristup, težeći da zauzmu poziciju tačnog, preciznog i verodostojnog iskaza. Njihova usaglašenost sa *stvarnošću* se, dakle, proverava samim načinom na koji je predviđeno da budu posmatrane. Kao takva ona ostaje neupitna. Ono što je bitno u razmatranju tih ranih iluzionističkih slika u kontekstu dokumentarnosti jesu implicitna tvrdnja da je moguće da slikovni iskaz izveden *ljudskom rukom* bude istinit, ili, s ovovremene pozicije – da bude nosilac crte dokumentarnosti, kao i ključna – manifestacija težnji da bude stvoren slikovni iskaz koji će u potpunosti *osvojiti stvarnost*, odnosno biti dokumentaran na način drugačiji od onoga na koji to jeste ma koji artefakt, pa čak i slika, kao proizvod stvaralačkog, slikarskog rada. „Postavka Bruneleskijevog eksperimenta je”, u tom smislu, „revolucionarna zato što je ona opažajnu iluziju umetničkog predstavljanja objasnila kao rezultat promišljene tehničko-matematičke operacije”⁵⁸ (Kitler 2018: 59), odnosno zato što stremi tome da stvori *objektivnu* i

57 O ovome Edžerton piše na osnovu svedočanstva firentinskog matematičara Antonija Manetija (Antonio Manetti), iz 1480. godine.

58 Buš 1995: Bernd Busch. *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München 1989, fototipsko izdanje, s. 65, navedeno prema Kitler 2018: 59.

impersonalnu predstavu stvarnosti zasnovanu na specifičnom, ali jasno određenom znanju i procedurama koja iz njega proizilaze. *Ponovno otkriće* linearne perspektive primenu je našlo u delima Bruneleskijevih savremenika, prevashodno slikara Mazača (Masaccio) i skulptora Donatela (Donatello), zahvaljujući neposrednom kontaktu sa njim.

Sledeći korak, svojevrsnu sistematizaciju saznanja o linearnoj perspektivi, načinio je polimat Leon Batista Alberti (Leon Battista Alberti) objavljivanjem svog traktatskog spisa „O slikarstvu” („Della Pittura”), pisanog od 1435, a objavljenog 1450. godine. opisao. Jedno od sredstava u primeni pravila linearne perspektive, odnosno stvaranja *privilegovanog odnosa prema stvarnosti* u procesu njenog prikazivanja, koje je Alberti opisao jeste mreža za perspektivu.⁵⁹ Mreža za perspektivu bila je tehničko pomagalo pri crtanju koje je omogućavalo da se precizno slede konture koje se vide kroz nju (v. Blant 2004: 19).⁶⁰ Drugim rečima – bio je to alat koji je umetniku omogućavao da što vernije reprodukuje stvarnost, da reprezentuje ono što se nalazilo pred njim kao model, odnosno objekt reprezentovanja. Nepun vek po objavljivanju Albertijevog dela u kojem se govori o mreži za perspektivu, 1525. godine, Albrecht Direr je izveo dva drvoreza kojima je prikazao načine crtanja uz pomoć istih ili sličnih sredstava. Na grafici opisno nazvanoj „Umetnik crta akt pomoću mreže za perspektivu” („Ein Künstler zeichnet eine liegende Frau mittels eines aufgespannten Gitters”) prikazao je pomagalo koje u potpunosti odgovara Albertijavom opisu mreže za perspektivu. Drvorez „Crtač laute” („Der Zeichner der Laute”) prikaz je složenijeg načina prenošenja trodimenzionalnog prostora na crtačev dvodimenzionalni i uključuje upotrebu pomičnog rama, tegova i kanapa, pri čemu kanap otelovljuje zrak svetlosti koji polazi od crtanog predmeta i dolazi do oka posmatrača.

Istovrstan, jasan primer težnje za *privilegovanosti* u uspostavljanju odnosa sa stvarnošću, iako se tek uz postojanje krajnjeg otklona može povezati sa fotografijom ili profotografskim postupcima, opisuje Leonardo da Vinči u „Traktatu o slikarstvu” („Trattato della pittura”), zbirci spisa nastajalih tokom više od dve decenije s kraja petnaestog i početka šesnaestog veka. Leonardo, jedna od ključnih figura visoke renesanse, pored gotovo amblematske upotrebe linearne perspektive

59 Antoni Blant (Anthony Blunt), u svojoj studiji o umetničkoj teoriji u renesansnoj Italiji, Albertija navodi kao izumitelja mreže za perspektivu – „[...] On je više naučnik i definiše slikarstvo kao podražavanje jednog dela piramide u okviru koje se prostire svako telo koje se nalazi naspram posmatračevog oka. On je čak izumeo i jedno sredstvo [...], mrežu koju slikar drži između sebe i objekta koji treba da naslika [...]” (Blant 2004: 19).

60 Alberti, Janiček 1877: Leon Battista Alberti, Hubert Janitschek. *Leone Battista Albertis Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, Wien: Eitalberger, Quellenchriften für Kunstgeschichte, s. 101, navedeno prema: Blant 2004: 7–26.

na fresci „Tajna večera”, doprineo je *osvajanju stvarnog* i postupkom nazvanim *sfumato* – stvaranjem iluzije trodimenzionalnosti pomoću vazdušne perspektive, odnosno upotrebom blagih tonских gradacija i ublažavanjem kontura. Veoma jednostavno i lako primenljivo „pravilo za tačno prenošenje boje lišća”, koje Leonardo daje, moguće je protumačiti kao težnju usmerenu ka uspostavljanju direktnog, neposrednog, *privilegovanog odnosa prema stvarnosti* ili *privilegovanog odnosa* sa stvarnošću. Leonardov savet upućen je onima „koji se ne pouzdaju potpuno u svoj sud za pravljenje vernih boja lišća” – oni, naime, „treba da uzmu list onog drveta koje hoće da predstave i da na njemu prave svoje mešavine; i kad se ta mešavina ne bude razlikovala od boje tog lista, tada”, obraća se renesansni stvaralac čitaocu – „budi siguran da ta boja potpuno odgovara listu”, dodajući, još jednom u direktnom obraćanju, da „to možeš da radiš i kod drugih stvari koje hoćeš verno da predstaviš” (Da Vinči 1990: 305). Bez obzira na to što, dakle, nije u direktnoj vezi za fotografijom, Da Vinčijevo pravilo uspostavlja isti odnos sa stvarnošću kao i fotografija, jer se za stvaranje slikovnog iskaza neposredno oslanja na vanjske elemente koji sa sobom nose objektivnost i *neizmišljenost*.

Rad i dela Bruneleskija, teorijski rad Albertija, Direrova dela, Leonardov umetnički i teorijski rad, kao i rad mnogih drugih autora tokom viševjekovnog razdoblja, svedoče o tome da su težnje za građenjem *privilegovanog odnosa* sa stvarnošću, koji će biti u potpunosti uspostavljen tek sredinom devetnaestog veka, sa izumom i razvojem fotografije, bile u osnovi kompleksnog istraživačkog, naučnog rada, da su rezultirale nekim nizovima postupaka i procedura koji su u većoj ili manjoj meri pružali mogućnost vernog prikazivanja neposredno viđene stvarnosti i koji su bili značajan element znanja umetnika, slikara, ali i vajara, u vreme pre pronalaska fotografije. Pored toga, težnje za građenjem *privilegovanog odnosa* sa stvarnošću mogu se smatrati univerzalnim i može se ustvrditi da su širom Evrope činjeni mnogobrojni koraci koji su vodili uspostavljanju i građenju takvog odnosa.

Jedan od ključnih koraka u građenju građenjem *privilegovanog odnosa* sa stvarnošću bio je uvođenje kamere opskure (lat. camera obscura) u stvaralačke procedure vizuelnih umetnosti, koje se odigralo u periodu renesanse, tokom petnaestog i šesnaestog veka. Tehničko i optičko sredstvo koje je u osnovi otkrića fotografije – kamera opskura, doslovno *mračna soba*, koja je imala mali otvor na krovu, zidu ili prozorskoj zavesi kroz koji se pogled na spoljni prizor projicirao na suprotni zid ili beli zaslon naspram otvora – donelo je novi, viši nivo uspostavljanja *privilegovanog odnosa prema stvarnosti*. Optičko načelo kamere opskure – da zraci svetlosti,

neposredni ili odraženi, kada se dovedu u žižu, projiciraju sliku izvora iz kojeg potiču – bilo je poznato još Aristotelu, u četvrtom veku pre nove ere. Znanja o kameri opskuri postojala su na dalekom istoku verovatno i pre Aristotelovog doba, a u arapskim zemljama bar od jedanaestog veka. Iako se u Evropi, prvi put od antičkih vremena, pominje krajem trinaestog veka, verovatno najstarije dokumentovano korišćenje kamere opskure u kontekstu evropske umetnosti vezuje se za Leona Batistu Albertija, o čijoj upotrebi kamere opskure je pisao Đorđo Vazari (Giorgio Vasari) u svome delu „Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata” („Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori”), sredinom šesnaestog veka (v. Gernshajm, Gernshajm 1969: 19, Ide 2008: 384–386).⁶¹ Jedan od prvih stvaralaca čija se uloga u *građenju privilegovanog odnosa* slikarstva sa *stvarnošću* pretpostavljeno zasnivala na upotrebi kamere opskure bio je Antonelo da Mesina (Antonello da Messina), slikar sa Sicilije, koji je radio tokom druge polovine petnaestog veka.⁶² Neposredan dokaz o poznavanju kamere opskure pruža Leonardo da Vinči – naime, u njegovim spisima na dva mesta postoje precizni opisi tog optičkog sredstva koje on poredi sa okom nazivajući ga, čak, *oculus artificialis* – artificijelno oko (v. Gernshajm, Gernshajm 1969: 17). Pojedina razmatranja ukazuju na to da su i mnogobrojni drugi stvaraoci šesnaestog veka koristili optička i tehnička pomagala u svom radu. Nešto više od pola veka posle Leonarda, Đovani Batista dela Porta (Giovanni Battista della Porta) opisao je usavršenu je kameru opskuru kod koje se, na otvoru kroz koji je ulazila svetlost, nalazilo konveksno sočivo. U prvoj polovini sedamnaestog veka kamera opskura dobila je obličje prenosivog uređaja koji je, zahvaljujući ugrađenom sočivu, cevima za izoštravanje fokusa, sistemu ogledala i drugim unapređenjima, mogao da dà jasnu sliku s različitih udaljenosti. Među značajnim umetnicima sedamnaestog veka koji su u slikarskom postupku koristili kameru opskuru bili su Karel Fabricijus (Carel Fabritius) i Johanes Vermer (Johannes Vermeer). Značaj kamere opskure za slikarstvo apostrofira i tvrdnja teoretičara medija

61 Spekulativna razmatranja ukazuju i na moguća ranija korišćenja kamere opskure kao pomoćnog sredstva u slikarstvu – optička pomagala dovode se u vezu sa predstavnicima poznogotičkog slikarstva prve polovine petnaestog veka u Nizozemskoj, pre svih sa Janom van Ajkom (Jan van Eyck), koji je, opšteprihvaćen je stav, najznačajniji umetnik tog doba i tih prostora, i sa njegovim posrednim ili neposrednim sledbenicima, među kojima su najznačajniji Rohir van der Veijden (Rogier van der Weyden), Petrus Kristus (Petrus Christus), Dirik Bauts (Dieric Bouts), Hans Memling (Hans Memling), Hugo van der Hus (Hugo van der Goes) i drugi (v. Hokni 2001: 79–94). Premisa da je Jan van Ajk koristio kameru opskuru vodila bi zaključku da je upotreba tog pomagala u slikarstvu u severnim zemljama prethodila njegovoj upotrebi na Apeninskom poluostrvu, i to bar jednu deceniju.

62 Antonelo da Mesina je nesumnjivo stvarao pod uticajem slikarstva severnih zemalja, mada nije dokumentovan podatak da je u te zemlje putovao. Po tradiciji, zahvaljujući Vazarijevim tvrdnjama, smatra se da je doneo uljano slikarstvo na prostore današnje Italije, mada to najverovatnije nije tako.

Fridriha Kitlera (Friedrich Kittler) – „na osnovu umetnute *kamere opskure* verovatno [je] nastalo mnogo više crteža i slika nego što bi se ijedna hermeneutička istorija umetnosti usudila i da sanja” (Kitler 2018: 67).

Stvarnost se, dakle, uz posredstvo kamere opskure, mogla indirektno posmatrati, međutim, slikarske procedure, ma koliko su, prilikom takvog posredovanja, mogle da budu *objektivne, mehaničke i impersonalne*, a vrlo često to nisu bile, uvek su podrazumevale rad *ljudskom rukom*. Ono što je bilo neophodno da bi proces *osvajanja stvarnog* bio okončan bilo je da već postojeća slika bude sačuvana, i to na potpuno *mehanički i impersonalnan* način. Drugim rečima, promenljivu sliku koja je sledila stvarnost menjajući se u skladu sa njom, koja je stvarnost prikazivala *objektivno, mehanički i impersonalno*, onakvom kakva jeste, ali i u vremenu u kojem jeste, trebalo je zaustaviti u vremenu, ali tako da rad *ljudskom rukom* bude u potpunosti isključen. Bilo je, dakle, potrebno stvoriti *dokument* apsolutne verodostojnosti. Zaustavljanje i čuvanje slike koju je stvarala kamera opskura i do koje se dolazilo na vekovima poznat način, *fiksiranje* slike, promena je koja je u biti otkrića fotografije. Do nje je došlo u prvoj polovini devetnaestog veka. „Priznanje za otkriće hemijskih procesa [u fotografiji] ne pripada niti pojedincu niti naciji” (Prajs, Vels 2006: 68), ali su se, kao ključni protagonisti tog otkrića, svakako izdvojili Žozef Nisefor Nieps (Joseph Nicéphore Niépce), Vilijam Henri Foks Talbot i Luj-Žak-Mande Dager (Louis-Jacques-Mandé Daguerre), čiji se rad na otkrivanju hemijskih procesa u fotografiji odvojao od sredine druge pa sve do kraja četvrte decenije devetnaestog veka.

Početakom 1839. godine, 7. januara, Fransa Arago (François Arago), matematičar, fizičar i astronom, predstavio je na specijalnom zasedanju Francuske akademije (L’Académie française) Dagerovo otkriće fotografije. Nakon tog događaja, sâm Dager je u Parizu demonstrirao i učinio javnim svoj izum. U drugoj polovini iste godine, 19. avgusta, francuska vlada otkupila je od Dagera patentna prava i učinila ih javnim dobrom. „U euforiji koju je izazvalo otkriće ovog novog procesa, Pol Delaroš je navodno uzviknuo: ’Od ovog dana slikarstvo je mrtvo!’”⁶³ (Šiner 2007: 269). Slikarevo „zapažanje izgledalo je logično, bar gledano iz ugla logike one vrste

63 Švarc 1987: Heinrich Schwarz. *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: University of Chicago Press, s. 90, navedeno prema: Šiner 2007: 269.

slikarstva koja se služila kamerom opskurom, to jest perspektivom” (Sulaž 2008: 265). Izkazujući mišljenje da je slikarstvo, kao jedinstvan entitet – *mrtvo*, a ne da je to slučaj sa nekim njegovim vidom, segmentom, formom,⁶⁴ Delaroš pruža potporu tezi da je slikarstvo u najvećoj meri poimano kao *osvajanje stvarnog*, i da je otkriće fotografije percipirano kao okončanje tog procesa. Slikarstvo, predodređeno da se konstantno približava pretpostavljenom cilju, a lišeno mogućnosti da ga dosegne, izgubilo je, dakle, svrhu da stvarnost prikaže, da je *reprezentuje* u onom segmentu u kojem je reprezentacija vezana za pojavnost. Nov *mehanički* postupak proizvodnje slikovnih iskaza, omogućivši prikazivanje stvarnosti na *objektivan* i *impersonalan* način, *stvarnost* je apsolutno *osvojio*.

U debatama iz devetnaestog veka o prirodi fotografije kao nove tehnologije, centralno pitanje je bilo u kojoj meri se ona može smatrati umetnošću. [...] U početku je fotografija bila slavljena zbog svoje navodne sposobnosti da proizvede verne slike onoga što se nalazilo ispred objektiv; za te slike se mislilo da su mehanički proizvedene, pa, prema tome, oslobođene selektivne diskriminacije ljudskog oka i ruke. Iz potpuno identičnih razloga često se smatralo da se ovaj medij nalazi izvan područja Umetnosti, jer se činilo da je njegova pretpostavljena moć preciznog, hladnog beleženja uklonila umetnikovu stvaralačku kreativnost (Prajs, Vels 2006: 19).

Sistematičnu i „najpotpuniju argumentacija *protiv* fotografije kao lepe umetnosti” (Šiner 2007: 270) formulisala je Elizabet Istlejk, već do 1857. godine. Tvrdeći da „umetnik primenjuje ’slobodnu volju inteligentnog bića’, dok se fotograf naprosto povinuje ’mašini’”, da fotografija „služi praktičnim ciljevima, dok se umetnošću ’treba’ baviti ’prvenstveno zbog nje same’⁶⁵”, kao i da „umetnik stvara jedinstvena dela, dok fotograf pravi brojne kopije, što je siguran znak da je fotografija jedna vrsta robe, a ne lepa umetnost⁶⁶” (*ibid*). Jedan od najuticajnijih i najznačajnijih učesnika u debatama o prirodi fotografije, Šarl Bodler (Charles Baudlaire), pesnik, kritičar i esejist,

64 „Iako fotografija nije uništila slikarstvo posle 1839. godine, neke vrste funkcionalnog slikarstva zaista su počele da gube na značaju, da bi na kraju praktično iščezle, kao što je bio slučaj sa finansijski pristupačnim minijaturim portretom” (Šiner 2007: 269).

65 Istlejk [1857] 1981: Lady Elizabeth Eastlake. „A Review in the *London Quarterly Review*” u *Photography in Print*, Vicki Goldberg (ed.). Albuquerque: University of New Mexico Press, s. 98, navedeno prema: Šiner 2007: 270.

66 Treća tvrdnja korespondira sa činjenicom da ja grafika bila jedini *ponovljiv slikovni iskaz* koji je, pre otkrića fotografije, čovečanstvo poznavalo. U skladu sa time, ledi Istlejk je grafiku posmatrala prevashodno kroz njenu utilitarnu funkciju, ne anticipirajući ulogu koju će grafika kao umetnička praksa kasnije ostvariti u okvirima umetnosti, iako su za takav sled događaja uslovi stvoreni upravo otkrićem fotografije.

je, oslonjen na razmatranja Elizabet Istlejk i uveliko saglasan sa njenim stavovima, smatrao da jedina funkcija fotografije jeste da podrži intelektualnu radoznalost. Obrazlažući svoj stav o *dužnosti*, poziciji i ulogama fotografije, on je, 1859. godine, zapisao:

Fotografija [...] mora da se vrati svojoj pravoj dužnosti, a to je da bude sluškinja umetnosti i nauci, ali njihova vrlo ponizna sluškinja [...]. Neka fotografija na brzinu obogati putnikov album i obnovi pred njegovim očima preciznost koja možda nedostaje njegovom sećanju; neka ukrasi biblioteku nekog prirodnjaka, uveća mikroskopske insekte, čak i pojača, sa par činjenica, hipoteze astronoma; neka, ukratko, bude sekretarica i čuvar podataka za svakoga kome je apsolutna materijalna tačnost potrebna iz profesionalnih razloga⁶⁷ (Prajs, Vels 2006: 19).

Fotografija je opisana i definisana kao *čuvar podataka*, nosilac *apsolutne materijalne tačnosti*, kao *činjenica*. To je, nedvosmisleno, ukazivalo ne samo na percepciju ishoda fotografskih postupaka kao apsolutno usaglašenih sa stvarnošću, već i na, šire, dokumentarnu prirodu tog medija. Dugotrajan proces koji je vodio stvaranju pozicije fotografije kao umetničke discipline i prestanku poimanja fotografije kao pomoćnog sredstva slikarstva odvijao se u decenijama koje su usledile. Debate koje su se odvijale tokom tog procesa kao okosnicu imale su dualizme koji su, i izvan razmatranja fotografije, okupirali umetnički diskurs tog doba – „podela između lepe umetnosti i zanatstva mogla se poistovetiti sa podelom između intelekta i mehanizma, podela između umetnika i zantaliije sa podelom između imaginacije i tehničke veštine, a podela između estetskog i instrumentalnog sa podelom između jedinstvenog dela posmatranog zbog njega samog i višestrukih kopija stvorenih u praktične ili zabavne svrhe” (Šiner 2007: 270).

Proces otkrivanja filma odigravao se tokom druge polovine devetnaestog veka. „Početak istorije filma predstavlja kraj nečeg drugog: uzastopnih faza tehnološkog razvoja tokom XIX veka u kojima su jednostavne optičke sprave, koje su korišćene za zabavu, prerasle u usavršene mašine koje mogu uverljivo da predstavljaju empirijsku stvarnost u pokretu” (Kuk 2018: 21). Uslovljen

67 Bodler [1859] 1992: Charles Baudelaire. „The Salon of 1859”, ponovo štampano u *Baudelaire, Selected Writings on Art and Artists*, Patrick Edward Charvet (ed.), Harmondsworth: Penguin, s. 297, navedeno prema: Prajs, Vels 2006: 19.

otkrićem fotografije, odnosno *fiksiranjem* pokretne slike kamere opskure, proces otkrivanja filma je imao naizgled suprotan cilj – pokretanje statične slike. Međutim, s obzirom na to da se *fiksiranjem* slika zadržavala i čuvala, postajala *dokument*, a da je težnja da se slika pokrene podrazumevala da ona bude *zadržana* i *sačuvana*, *fiksirana*, ishodište procesa otkrivanja filma trebalo je da bude usavršen *dokument*, *dokument* koji donosi nešto kvalitativno novo – protok vremena.

Zoopraksiskop, jedna od optičkih sprava koje su korišćene pre filma, poslužila je anglo-američkom fotografu Edvardu Majbridžu (Eadweard Muybridge) za eksperiment koji će, generalno, biti prepoznat kao jedna od najznačajnijih tačaka na putu ka otkriću filma. Majbridž je, 1872. godine, bio angažovan od strane Lilanda Stanforda (Leland Stanford), bivšeg guvernera Kalifornije i poslovnog čoveka koji je bogatstvo stekao ulaganjima u železnicu, isprva da načini fotografske slike njegovog imanja i porodice, a potom i njegovih konja, životinja prema kojima je razvio duboku naklonost, čak i strast, i to nakon terapijske preporuke. Zadovoljan Majbridžovim radom, Stanford ga je ponovno angažovao da fotografishe konje, ovoga puta sa vrlo specifičnim ciljem. Majbridž je, naime, trebalo da se, kao fotograf, uključi u proučavanje kretanja konja, koje je već imalo značajnu predistoriju,⁶⁸ i da pruži dokaz da prilikom galopa konj u pojedinim trenucima podiže sve četiri noge sa tla⁶⁹ (v. Braun M. 2010: 67–70). Majbridž je svoj eksperiment uspešno okončao u leto 1877, „tako što je napravio bateriju od dvanaest fotoaparata na električni pogon [...] postavljenih duž trkališta u Sakramentu, razapevši kroz tu bateriju žice koje će aktivirati okidače kamera. Kako je konj nailazio niz stazu, njegova kopita su aktivirala jedan po jedan okidač i tako je aparat fotografisao konja u uzastopnim fazama pokreta tokom galopa” (Kuk 2018: 23). Eksperiment je označio početak perioda u kojem se Majbridž posvetio fotografskoj analizi kretanja, konja, drugih životinja, ali i ljudi. Do 1896. godine Majbridž će, pripremajući mapu otisaka „Kretanje životinja: Elektrofotografsko istraživanje uzastopnih faza kretanja životinja” („Animal Locomotion: An Electro-photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements”), napraviti mnoštvo fotografija, od kojih će oko 26.000 biti publikovano putem štampe, u tom izdanju (v. Braun M. 2010: 182–215). Majbridž je fotografisao žene, muškarce i decu u najrazličitijim aktivnostima, od bazičnih kretnji, preko sportskih vežbi do svakodnevnih

68 Marta Braun (Marta Braun) navodi francuskog fiziologa Etjen-Žila Marija (Étienne-Jules Marey) sa čijim je, u to vreme novim istraživanjima, Stanford bio upoznat (v. Braun M. 2010: 70).

69 „Konvencionalne grafičke ilustracije iz XIX veka su zahtevale da se konji u trku moraju crtati s bar jednom nogom na zamlji” (Kuk 2018: 23).

pokreta. Fotografisao je mnoštvo životinja, uključujući i ptice. Fotografisao je pokrete iz više uglova, istovremeno i frontalno i lateralno.

Majbridž je, *de facto*, stvarao fotografije. Iako su se, bar na početku njegovog rada na *serijskim fotografijama* (v. Kuk 2018: 22–24), primarni ciljevi mogli okarakterisati kao naučni, visoka estetizovanost će, kako će pokazati vreme, biti jedan od činilaca, možda i ključan, koji će dovesti do toga da se Majbridžove fotografije nađu u umetničkim zbirkama mnogih institucija.⁷⁰ Međutim, estetizovanost neće uticati na *dokumentarnost*, odnosno dokumentarnu ulogu koju su njegove fotografije imale kao sredstvo *potvrđivanja* i *dokazivanja* određenih iskaza i narativa, pri čemu su uspele da zadržale početnu poziciju koju su imale u kontekstu određenih naučnih istraživanja. Podatak koji se često previđa, ali koji je nesumnjivo veoma značajan za razumevanje Majbridžovog rada, jeste da su table razloženih pokreta često nosile i podatak o vremenu tokom kojeg je pokret načinjen, odnosno o trajanju pokreta (v. Majbridž 1955). Uvodeći vreme kao element fotografskog rada, Majbridž je stvorio dokumente koji su posedovali nov kvalitet, postavljajući temelje filmu kao dokumentarnoj umetničkoj praksi, i dokumentarnosti kao univerzalnoj umetničkoj kategoriji.

Majbridžov fotografski rad odvijao se istovremeno kada i pionirski odledi na polju tehnologije filma i sinhron je sa događajima koji predstavljaju početne tačke postojanja filma i kinematografije.

Vrlo malo je jasno definisanih prekretnica u istoriji. Jedan od retkih takvih trenutaka dogodio se u Parizu, u decembru 1895. godine, kada su braća [Ogist i Luj] Limijer ([Auguste & Louis] Lumière) prikazala pokretne slike publici koja je za to platila. To je bio dan u kojem je rođen bioskop.⁷¹ Svi eksperimenti, izumi različitih sistema projektovanja pokretnih slika u različitim delovima sveta bili su od velikog značaja, tehnološki, ali bioskop zahteva publiku. I ta prva bioskopska predstava koju

70 Među institucijama koje čuvaju i prezentuju fotografska dela Edvarda Majbridža su i Muzej moderne umetnosti u Njujorku (The Museum of Modern Art of New York – MoMA), Smitsonijan muzej američke umetnosti u Vašingtonu (The Smithsonian American Art Museum, Washington), Muzej lepih umetnosti u Bostonu (Museum of Fine Arts, Boston) (v. Braun M. 2010: 254).

71 Iako su Ogist i Luj Limijer „28. decembra 1895. iznajmili podrumsku prostoriju restorana 'Gran kafe', [...], u kojoj su prikazali program od oko deset filmova, prvi put za publiku kojoj su naplaćivane ulaznice”, toj predstavi prethodila je ona održana iste godine, 22. marta, kada su Limijerovi prikazali film privatnoj publici u Parizu – „bila je to prva prava bioskopska projekcija filma napravljenog specijalno u tu svrhu” (Kuk 2018: 30). Postojanje *publike sa plaćenim ulaznicama*, kriterijum je, dakle, u nekim argumentacijama, na osnovu kojeg je određen trenutak *rođenja bioskopa*.

su prikazala braća Limijer bila je čista dokumentarnost. Prikazali su prizore iz sopstvenog svakodnevnog života, snimljene u blizini njihove kuće i fabrike pored Liona, kao „život u pokretu”. Uvek sam mislila da je ovo savršen opis titravih fragmenata francuskog života na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek; i da je, takođe, odlična definicija, reči [odnosno sintagme] „dokumentarni film”. Ona potiče na razmišljanja mnogo više od klinički preciznog određenja koje je dao Džon Grirson – „kreativna obrada stvarnog” (Bejker 2006: IX).

Film je, kao i fotografija, omogućio *mehaničko* i *impersonalno* beleženje stvarnosti. I film je, kako je o fotografiji govorio Robert Frank, mogao biti sredstvo „za proizvođenje jednog autentičnog savremenog dokumenta” (Sontag 2009: 108). To je na samim počecima i bio. Novum je predstavljala komponenta vremena – „film je fotografsko otkrovenje stvarnog u njegovoj temporalnosti” (Šato 2011: 100). Drugim rečima, kako tvrdi Kristijan Mec (Christian Metz), francuski teoretičar filma – „tajna filma počiva na uvođenju stvarnosti pokreta u nestvarnost slike” (Daković 2006b: 197).

Prve filmove braće Limijer, snimljene 1895. godine – „Izlazak radnika iz fabrike” („La sortie de l'usine Lumière à Lyon”), „Ulazak voza u stanicu” („L'arrivée d'un train à La Ciotat”), „Poliveni polivač” („L'arroseur arrosé”) i „Bebin doručak” („Repas de bébé”) – činio je samo jedan kadar, a nijedan od tih filmova nije trajao duže od 50 sekundi. Pozicija ranih radova braće Limijer generalno se precipira kao temeljna za dokumentarni film (v. Nikols 2010: 121–122). „Bazični osećaj autentičnosti u filmovima Ogista i Luja Limijera [...] čini ih, naizgled, tek neznatno udaljenim od dokumentarnog filma. [...] Oni su, tako izgleda, pružali pogled u svet istorije. [...] Ipak, značajan korak od kinematografskog dokumenta do dokumentarnog filma tek je trebalo da bude načinjen” (*ibid.*: 121, 123). *Kinematografski dokument*, sintagma koju koristi Bil Nikols za prve, kratke filmove braće Limijer, može se odrediti, dakle, kao tačka na putanji od *života u pokretu* do *dokumentarnog filma*, ili kao istovetna predstavljanju *života u pokretu* – sâm početak filma, odnosno kinematografije. Međutim, *značajan korak* od prvih filmova braće Limijer do *dokumentarnog filma* nije bio pravolinijski. Naime, komponenta vremena koja je činila razliku u odnosu na fotografiju,⁷² veoma brzo je film pretvorila u medij okrenut naraciji i blizak teatru. Film se, tako, nedugo po prvim projekcijama braće Limijer, preobrazio u vizuelni narativ koji, iako zasnovan na *objektivnom* beleženju onoga što se nalazi pred objektivom kamere, uporište nije

72 Iako se može reći da je Edvard Majbridž u izvesnoj meri uspeo da tu razliku smanji ili premosti, ona zasigurno nije prestala da bude prisutna ni u njegovim delima.

nužno pronalazio u stvarnosti. Žorž Melijes (Georges Méliès), mađioničar, mehaničar, glumac, ilustrator, fotograf i scenograf, prvi značajni umetnik igranog filma, već 1902. godine snimio je svoje danas najpoznatije ostvarenje – film „Put na mesec” („Le voyage dans la lune”) (v. Kuk 2018: 34, 36). Opšteprihvaćen i kao prvi naučnofantastični film, Melijesov „Put na mesec” mogao bi se, na početku dvadeset i prvog veka, rečima Bila Nikolsa, odrediti kao *dokumentarni film o ispunjavanju želja* (v. Nikols 2001: 1). Međutim, s pozicije na početku dvadesetog veka, tek je trebalo terminološki diferencirati filmove koji su predstavljali *život u pokretu*, poput onih braće Limijer, i filmove kakve je, posle kratkog perioda rada u maniru braće Limijer, snimao Žorž Melijes.

U to vreme, „ranim filmovima braće Limijer i drugih, kao i onima sa naučnom podlogom, još uvek je nedostajao glas koji bi stvorio mogućnost da budu okarakterisani kao dokumentarni filmovi”, odnosno, „identitet dokumentarnih filmova nije zavisio od uslovljenosti slike kontekstom” (v. Nikols 2010: 125). Ilustrujući svoju tvrdnju u kojoj se pronalazi i izvesno objašnjenje distinkcije između *kinematografskog dokumenta* i *dokumentarnog filma*, Bil Nikols navodi da su pojedine scene filma „Nanuk sa severa” („Nanook of the North”), koji ističe kao ključan na početku istorije dokumentarnog filma, snimane na otvorenom, ali je autor težio da stvori utisak da se odvijaju u enterijeru, pa se poslužio scenografijom koja je načinjena samo zbog snimanja filma, koja svakako nije bila element stvarnosti, odnosno nije postojala u životima protagonista pre snimanja filma, niti je imala funkciju nakon toga (v. Nikols 2010: 123–125).

„Nanuk sa severa” Roberta Flaertija (Robert Flaherty), iz 1922. godine, jeste film koji „mnogi autori smatraju jednim od velikih umetničkih dela nezavisne kinematografije. On se percipira kao početna tačka: često biva okarakterisan kao prvi dokumentarni film, prvi etnografski film, ali i prvi umetnički film” (Tobing Roni 1996: 99). Robert Flaerti bio je mineralog, istraživač i snimatelj amater koji se, radeći na kanadskom Arktiku, zainteresovao za surovi način života tamošnjih Eskima. Posle više ekspedicija na sever, on je 1920. godine otpočeo šesnaestomesečni boravak na ostrvima Arhipelaga Belčer i teritorijama oko Zaliva Hadson, tokom kojeg je snimio film o svakodnevnom životu članova jedne inuitske porodice. Film je bio komercijalno veoma uspešan, a naišao je na izuzetne pohvale od strane kritike. Recimo, Pol Rota (Paul Rotha), britanski reditelj, producent, istoričar i teoretičar filma piše o „maštovito odabranim kadrovima” i „iskrenom osećaju za interese [inuitske] zajednice”, i iznosi mišljenje „da na filmskom platnu verovatno nije viđena jednostavnije obrađena, ali briljantno poučna sekvenca, od one u kojoj Nanuk gradi svoj

iglo” (Rota 1939: 82), a Lik de Heš (Luc de Heusch), belgijski filmski autor, pisac i antropolog, film vidi kao „ep o čoveku i o društvu koje se grčevito bori da opstane”, a Nanuka kao „simbol cele civilizacije”⁷³ (Tobing Roni 1996: 100). Važan razlog za veliku popularnost filma svakako je bila „njegova egzotičnost: predstavljao je prvi trajni susret civilizovanog sveta sa Eskimima, ne računajući krugove etnografa profesionalaca” (Kuk 2018: 174). Komercijalni uspeh Flaertijevog filma, ali i skromni troškovi njegovog snimanja⁷⁴, doveli su do toga da mu je Džesi L. Laski (Jesse L. Lasky) iz kompanije „Famous Players – Lasky”, koja će kasnije postati „Paramount Pictures”, ponudio ugovor da ode na južna mora i vrati se sa filmom koji bi bio *novi Nanuk*. Rezultat, posle dvadeset meseci snimanja, bio je film „Moana” („Moana”), idilična pripovest o životu na ostrvu Samoa (v. Rota 1939: 82, Kuk 2018: 175).

Grirsonova definicija dokumentarnog kao *kreativne obrade stvarnog* proistekla je iz njegovog sureta sa Flaertijevim filmovima „Nanuk sa severa” i „Moana” – ti filmovi predstavljali su za Grirsona, rečima Žaka Omona (Jacques Aumont) – „odlučujući šok” (Omon 2006: 113). U teorijskim razmatranjima, kroz analizu tih filmova, on jasno određuje spostvenu poziciju u odnosu na film kao umetničku praksu dokumentovanja:

Flaertijev pristup dokumentarizmu u *Nanuku* i *Moani* ranih dvadesetih bio je naturalistički. U njemu je postojao revolt protiv sintetičkih drama Holivuda. Verovao je da filmska kamera poriče svoju sudbinu zatvarajući se unutar studija, da je sudbina kamere da se kreće zemljom i bude sredstvo otvaranja četvrtog zida pozorišta prema celom svetu. Dodao je da ćemo najistinitiju filmsku dramu – odnosno dramu najvrniju filmskom mediju – pronaći ne nametanjem sintetičkih priča pred kulisama ili čak stvarnim pozadinama, već izvlačenjem prave drame iz stvarnih okruženja. Na način na koji to čine njegova priča o borbi za hranu među Eskimima i njegova priča o tetovaži kao testu muškosti na ostrvima Južnog mora. Dodao je da je film bio najbolji kada se suočio s fenomenima prirode (Grirson 2013: 31).

Međutim, način na koji je snimljen film „Nanuk sa severa”, kao i mnoštvo drugih činjenica, gledano iz današnje perspektive – dovode u sumnju njegovu autentičnost, pa čak i njegovo

73 De Heš 1962: Luc de Heusch. „The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films” u *Reports and Papers in the Social Sciences*, vol. 16. Paris: UNESCO, s. 37, navedeno prema Tobing Roni 1996: 100.

74 Dejvid A. Kuk navodi da su troškovi snimanja filma bili oko 55.000 dolara, što bi 2022. godine bilo ekvivalentno iznosu manjem od 820.000 dolara (v. Kuk 2018: 175).

određenje i status dokumentarnog filma. Osim samog filmskog jezika – *montažne sintakse narativnog filma*, snimanja *krupnih planove* i snimanja iz *suprotnih uglova*, Flaerti je režirao ponašanje protagonista koji su pred kamerom *izvodili*, i po više puta, određene scene iz svog života (v. Kuk 2018: 175). Pored toga, Flaertijeva upotreba umetničkih sredstva sprovedena je s namerom da bude stvoren i dokumentovan život, te bi se moglo zaključiti, imajući kao premisu da je život dokumentovao odstupajući od života koji se pred njim odvijao, da je su njegovu *vizuelnu biopolitiku* ili *biopolitiku vizuelnog*, konstituisali su *fleksibilnost* i sposobnost da bude *promenjiva* (v. Tobing Roni 2022: 99). Kako je sâm objasnio, Flaerti nije težio tome da prikaže Inuite onakvima kakvi su bili u vreme snimanja filma, već onakvima kakvi su, bar je on tako mislio – nekada bili.

Želja evropske i američke publike i kritike – da Nanuka percipiraju kao autentičnog plemenitog divljaka, kao neposredovanu referentnu tačku, reflektuje se u činjenici da, sve do sedamdesetih godina dvadesetog veka, niko nije udostojio inuitsku zajednicu, u kojoj je film snimljen, pitanjem o tome kakvo je njihovo mišljenja o njemu. Tek tada se saznalo da je ime glumca koji je igrao Nanuka – Alakarialak [(Allakariallak)]. Kao i da je isto važno za sve ostale protagoniste filma. [...] Vrhunac filma je lov na foke, borba Nanuka s divljom životinjom. [...] Ova scena, koju je [Andre] Bazin [(André Bazin)] toliko voleo zbog korišćenja realnog vremena i siline drame usamljenog Nanuka koji se bori s turbnim krajolikom, zapravo je bila inscenirana: na drugom kraju uzeta koje Nanuk snažno vuče, naizgled u žestokoj borbi s fokom koja je ispod površine leda pogođena harpunom, zapravo uopšte nije foka – grupa muškaraca, izvan polja kamere, povremeno bi povlačila užu, pomažući da se stvori slika iscrpljujuće fizičke borbe (Tobing Roni 1996: 104, 114).

Sa značajne vremenske distance Dejvid A. Kuk film „Nanuk sa severa” žanrovski određuje kao *narativni dokumentarni film*, a njegovu priču opisuje kao *po duhu bila istinitu*, iako se se *nije konkretno dogodila u životima* protagonista (v. Kuk 2018: 174–175). Grirsonova definicija dokumentarnog s jedne ukazuje na nepohodnost određenog *kreativnog napora*, na postojanje stvaralačkog procesa, koji bi mogao, kao u Flaertijevom slučaju, da za posledicu ima udaljavanje od stvarnosti. S druge strane, Grirson je ostavio nerazrešenom određenu tenziju koja, i to pokazuju Flaertijeva ostvarenja, postoji između *kreativne obrade* i *stvarnog*. „*Kreativna obrada* sugerše dopuštenost fikcije, dok *stvarno(st)* poziva na odgovornost kakvu imaju izveštači i istoričari. Činjenica da ni jedan deo definicije nema potpun uticaj, da dokumentarna forma uravnotežuje

kreativnu viziju s poštovanjem prema stvarnom, istorijskom svetu, zapravo identifikuje jedan izvor privlačnosti koju dokumentarni film ima” (Nikols 2010: 6).

Fotografija je od svog nastanka percipirana kao sredstvo dokumentovanja, a fotografija, kao materijalni predmet, poistovećivana je sa dokumentom.

Od fotografije se očekuje da sadrži u doslovnom ili skrivenom smislu referencu prema memorisanim slikama, prema sećanju na likove ili prizore koje pamtim/o iz nekog drugog, prošlog vremena. Fotografija čini mogućim da se vratim/o prošlim događajima, susretima, boravcima u različitim prostorima i vremenima, sa različitim ljudima. Kao da se fotografijom *pamti* vidljivi svet u njegovoj neposrednoj čulnoj pojavnosti (Šuvaković 2020: 424).

O dokumentarnoj fotografiji kao žanru, može se govoriti razmatrajući određene fotografske prakse i fotografska ostvarenja druge polovine devetnaestog veka. Jedan od pionira fotografije u Sjedinjenim Američkim Državama, Karlton Watkins (Carleton Watkins), recimo, bio je angažovan da napravi „mape zemlje pre nego što je postala pristupačna, u ovom slučaju, postavljanjem pacifičke železnice” (Vels 2006: 401). Watkinsove fotografije američkog nastajale od 1861. do 1889. godine danas se nalaze u Zbirci fotografija njujorškog Muzeja moderne umetnosti.⁷⁵ Široka percepcija pojedinih fotografskih praksi kao dokumentarnih, tokom treće i četvrte decenije dvadesetog veka, u značajnoj meri je sinhrona sa istovetnim definisanjem određenih, ekvivalentnih filmskih praksi.

Đulio Karlo Argan uočava svojevrsnu *krizu umetničkih tehnika* značajno uslovljenu pojavom fotografije. On piše:

Kod modernih struja s početka [dvadesetog] veka postepeno gubljenje razlike između nižih i viših umetnosti dovodi prvi put do izjednačavanja specifično umetničkih tehnika i tehnika koje to nisu. Razvoj fotogafije i mehaničke reprodukcije umetničkih dela uništava njihovu unikatnost: do određene granice, umetničko delo samo je prototip sopstvenih rerodukcija. Tada se ispoljavaju dve

75 V. MoMA: Carleton E. Watkins. *American, 1829–1916*. <https://www.moma.org/artists/6260#works>, pristupljeno 20. jula 2022. godine.

pretpostavke: 1) umetnost je proizvod tehnike *sui generis*, koja se razlikuje od umetnosti do umetnosti, ali koja je konstantna u strukturi i svrsi; umetnička tehnika jedina stvara estetsku „vrednost” (kvalitet) ostvarujući je u neponovljivom i uvek iznova smišljenom procesu umetničkog rada; 2) ne mogu postojati posebne tehnike, isključivo umetničke, jer legitimni tehnički sistem jeste onaj koji društvo svaki put iznova organizuje i stavlja na upotrebu zbog nužnosti života; ako je umetnost nužnost života, umetnik treba da se koristi „društvenim” tehnikama kao što njima treba da se koristi i društvo, da bi zajednica mogla da prihvati vrednosti koje je umetnik stvorio (Argan 1982: 232).

Asimilacija fotografije – „proces uznošenja fotografije kao jedne od legitimnih kategorija lepih umetnosti” (Šiner 2007: 274) i ustanovljavanje *ekspresije* i *originalnosti* kao kvaliteta – činjenice uslovljene *nužnošću života* – apsolutno favorizuju drugu Arganovu pretpostavku. Jedan od koraka u *asimilaciji fotografije* bila je njena institucionalna kontekstualizacija – fotografija je bila „kontekstualizovana kao umetnost time što se prikazuje u galerijama, muzejima i umetničkim publikacijama” (Vels 2006: 336). U institucionalnom smislu, Muzej moderne umetnosti u Njujorku, odigrao je izuzetno značajnu ulogu u *asimilaciji fotografije*. Institucija otvorena 7. novembra 1929. godine, već je 1937. predstavila projekt Bomonta Njuhola (Beaumont Newhall) – izložbu fotografija, koja je naredne, 1938. godine upotpunjena katalogom sa naslovom „Fotografija: kratka kritička istorija” („Photography: A Short Critical History”). Njuholova studija će, u godinama koje slede, bivati proširivana, dopunjavana i revidirana. U formi u kojoj je objavljena 1949. godine, pod nazivom „Istorija fotografije od 1839. do danas” („A History of Photography from 1839 to the Present Day”), ona je prva takve kompleksnosti i, i dalje, jedna od najvažnijih knjiga o fotografiji na engleskom jeziku. Sami nazivi poglavlje te knjige – „Ogledalo sa sećanjem” („The Mirror With a Memory”), „Verno svedočanstvo” („The Faithful Witness”), „Fotografija kao umetnost” („Photography as an Art”), „Dokumentarnost” („Documentary”) (Njuhola 1949: 7–8) – ukazuju na prirodu razmatranja fotografije u to vreme, kao i na ona pitanja koja će kasnije biti od važnosti za teoriju fotografije⁷⁶.

⁷⁶ Viktor Bergin (Victor Burgin), u uvodu zbornika eseja o fotografiji pod nazivom „Promišljanje fotografije” („Thinking Photography”), koji je priredio i publikovao početkom osamdesetih godina dvadesetog veka, zapisao je: „Ogledi u ovoj knjizi su doprinosi za teoriju fotografije. Kažem ’za teoriju fotografije’ a ne ’teoriji fotografije’ jer ta teorija još ne postoji: ipak, kao što ovi ogledi pokazuju, neki njeni elementi već se mogu razaznati. [...] Predlažem da *predmet* teorije ne bude ograničen na fotografiju kao skup tehnika (mada tehnika mora dobiti svoje mesto u okviru teorije), već da njen predmet pre svega čini praksa *označavanja*” (Bergin 2016: 9). Berginov stav ukazuje, kada se govori o fotografiji i kao tehnici i kao umetničkoj praksi, na to da postoje velike sličnosti u njenoj recepciji

August Zander (August Sander) jedan je od najznačajnijih fotografa dvadesetog veka. Njegova uloga u definisanju fotografije kao umetničke prakse i, posebno dokumentarnosti u tom kontekstu, izuzetno je važna. Pored toga, preopznat je i Zanderov značaj za konceptualnu umetnost, odnosno fotografiju kao konceptualnu umetnost, u čijem temelju jeste i njegov rad. Bomont Njuhol, koji je od 1940. do 1946. godine bio na čelu Odeljenja za fotografiju (Department of Photography) Muzeja moderne umetnosti u Njujorku, Zandera ne pominje ni u prvoj, niti u nekim kasnijim studijama koje je publikovao. Međutim, Muzej moderne umetnosti od 2005. godine poseduje jednu od najpotpunijih zbirki Zanderovih fotografija.⁷⁷ Zander je formalno obrazovan kao slikar, ali je u prvim decenijama dvadesetog veka uspešno razvio posao fotografa portreta. Shvatajući fotografsku praksu kao sredstvo kojim se neposrednim, *istinitim* prikazivanjem prirode, odnosno stvarnosti, moglo doći do univerzalnog znanja, istovremeno imajući za sobom višegodišnju portretnu praksu, Zander je počeo da reorganizuje svoju arhivu portreta uspostavljajući njen poredak ne više prema imenima pojedinaca, već prema vrsti koju će predstavljati u velikom, enciklopedijskom izdanju tih portreta, koje je zamislio u formi knjige ili serije knjiga. Zanderovo delo u permanentnom nastajanju svojevrsan je *gesamtkunstwerk*, mada je promišljeno kao ostvarenje koje konstituišu isključivo fotografije. Iako *gesamtkunstwerk* – totalno umetničko delo – „nastaje objedinjavanjem različitih medijskih, disciplinarnih i konceptualnih modela izražavanja, stvaranja i ponašanja u jedinstveno umjetničko djelo”, a Zanderovo delo je medijski homogeno, ono što ga čini totalnim delom jeste „težnja sintezi i objedinjavanju koja vodi novoj umjetnosti” (Šuvaković 2005: 630). Naslov – „Ljudi dvadesetog veka” („Menschen des 20. Jahrhunderts”) – jedna je od manifestacija *težnje sintezi i objedinjavanju*. Permanentno nastajanje ukazuje na još jedni odliku totalnog umetničkog dela – kako je izrekao Harald Zeman (Harald Szeemann): „Dati cjelinu, otkriti veze s univerzumom ili težiti ostvarenju zaokruženog univerzuma je samo sklonost, konfesija, opsesija, umjetnički destilat i želja za izbavljenjem. [...] Totalno umjetničko djelo ne postoji”⁷⁸ (*ibid*: 631). Zanderova arhiva ljudi dvadesetog veka bio je rad na tipologiji i analiza ljudi i društva, ali je, pre svega, bio ogroman projekt dokumentovanja. Zander je želeo da njegove fotografije otkrivaju

na početku i na kraju dvadesetog veka, odnosno da su se mnogi elementi analiza fotografije tokom vremena malo ili nimalo promenili.

77 V. MoMA: *August Sander. German, 1876–1964*. <https://www.moma.org/artists/5145#fnref:1>, pristupljeno 22. jula 2022. godine.

78 Zeman 1983: Harald Szeemann. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk : Europäische Utopien seit 1800*. Zürich: Aarau/KH, navedeno prema Šuvaković 2005: 631.

istinu. „Čista fotografija”, govorio je „omogućava stvaranje portreta koji subjekte prikazuju apsolutno istinito. Ako je moguće stvoriti portrete subjekata koji su istiniti, time zapravo stvaramo ogledalo vremena”⁷⁹. Projekt „Ljudi dvadesetog veka” uključivao je studijske portrete za koje je Zander, kao portretist, bio plaćen. Ali, on je, pored fotografisanja onih koji su došli u njegov atelje, putovao Nemačkom, poput naučnika, istraživača, noseći kameru velikog formata, kako bi fotografisao subjekte za koje nije bilo verovatno da će ga ikada potražiti. Radio je na svom projektu kroz razdoblja burnih društvenih i političkih zbivanja, tokom postojanja Vajmarske republike, za vreme nacističkog režima, u posleratno doba, do vremena u kojem je otpočelo podizanje Berlinskog zida. Tridesetih godina Zanderov rad bio je cenzurisan zbog neusaglašenosti s nacističkom ideologijom. Tokom rata uništeno nekoliko desetina hiljada njegovih negativa. August Zander upotpunjavao je svoj arhiv *ljudi dvadesetog veka*, sve do smrti 1964. godine. Analizirajući Zanderov rad, Suzan Sontag, naglašava crtu naučnog u njemu. Ona piše:

Primer fotografije kao nauke projekt je Augusta Zandera, započet 1911. godine: fotografski katalog nemačkog naroda. [...] Zander nije toliko birao pojedince zbog njihovog reprezentativnog karaktera koliko je, sasvim ispravno, pretpostavljao da kamera prosto ne može da ne razotkrije lica kao društvene maske. Svaka fotografisana osoba bila je znak izvesne struke, klase ili profesije. Svi njegovi subjekti predstavljaju, podjednako, datu društvenu stvarnost – svoju vlastitu. Zanderov pogled nije pakostan; on je popustljiv, on ne sudi. [...]

Za razliku od najvećeg dela dokumentarističke fotografije, obuzete bednim i nepoznatim kao sadržajima najpogodnijim za fotografisanje, ili pak slavnim ličnostima, Zanderov društveni uzorak je neuobičajeno, savesno širok. On obuhvata birokrate i seljake, poslugu i dame iz društva, fabričke radnike i industrijalce, vojnike i cigane, glumce i činovnike. Ipak, takva raznolikost ne isključuje klasnu oholost. Zandera odaje njegov eklektički stil. Neke fotografije su usputne, tečne, naturalističke; druge su naivne i nezgrapne. Mnoge pozirane fotografije snimljene na beloj neutralnoj pozadini nalaze se negde između sjajnih snimaka za policijsku kartoteku staromodnih studijskih portreta. Zander je nesvesno prilagodio svoj stil društvenom rangu osobe koju je fotografisao. Ljudi stručnih zanimanja i bogati pretežno su fotografisani u enterijeru, bez rekvizita. Oni govore sami za sebe. Radnici i sirotinja obično su fotografisani u ambijentu (često u eksterijeru)

79 Pismo Augusta Zandera Erihu Stengeru (Erich Stenger), 21. jula 1925. godine, *Agfa Foto-Historama Collection*, Leverkusen, Germany, navedeno prema: *MoMA: August Sander. German, 1876–1964*. <https://www.moma.org/artists/5145#fnref:1>, pristupljeno 22. jula 2022. godine.

koji ih locira, govori za njih kao da se ne bi moglo pretpostaviti da i oni imaju onu vrstu posebnog identiteta normalnog za srednje i više klase.

U Zanderovom delu svako je na svom mestu, niko nije izgubljen ili sabijen ili sa strane (Sontag 2009: 64–66).

Zander je fotografiju opisao kao „sredstvo kojim se prenosi istina za eklektičan niz disciplina, ne samo astronomiju, već i istoriju, biologiju, zoologiju, botaniku i fiziognomiju [...] i izvor enciklopedijske moći kojim se saopštava celokupno svetsko znanje, [rekavši]: 'Ne postoji jezik na svetu kojim se govori tako jasno i sveobuhvatno, kako se to čini fotografijom'” (Sekula 2013: 90). Njegove reči: „Suština fotografije počiva u njenoj dokumentarnoj prirodi [...] u dokumentarnoj fotografiji važnije je značenje onoga što je prikazano, nego ispunjavanje estetskih pravila forme i kompozicije” (Stomberg 2006: 1384), posebno uzimajući u obzir slikarsko obrazovanje koje je stekao, ukazuju na poziciju estetskih pravila, normi i konvencija u kontekstu umetničkih praksi dokumentovanja, karakterišući tu poziciju kao bitnu odliku dokumentarnosti. Drugim rečima, izdižući Zanderov stav do nivoa univerzalnog – *estetska pravila, norme i konvencije* imaju ili mogu da imaju sekundarnu ulogu kada se radi o dokumentarističkim umetničkim praksama. Međutim, iako je August Zander težio tome da njegove fotografije razotkriju stvarnost i iako mu je, kako je sam izrekao, želja bila da „iskreno kaže istinu o našem dobu i ljudima” (Zander 1989: 107), njegov prikaz nemačkog naroda neizbežno je subjektivan. Delo koje je stvorio neodvojivo je od njegove ideološke pozicije, njegovih načela, prioriteta i pozicije, koji su se, tokom decenija stvaralačkog veka, više puta značajno menjali.

Opus Augusta Zandera presudno je uticao na naredne generacije fotografa, prevashodno na one čiji rad karakteriše dokumentarnost, ali i na one čije se stvaralaštvo smatra konceptualnom umetnošću.

Štefan Mozes (Stefan Moses), nemački fotograf, generalno se percipira kao Zanderov sledbenik, iako, kako je sam rekao „veoma malo inspiracije došlo je od Augusta Zandera, ma koliko neverovatno se to činilo” (Hofman, Polman 2003: 50). Mozes je, s jedne strane, nastavio da se tipološki odnosi prema nemačkom društvu, da ga dokumentuje, međutim, okolnosti u kojima je radio bile su bitno drugačije – kada se Drugi svetski rat završio, Mozes je imao sedamnaest godina, a njegov rodni grad Lignic se, posle rata, našao s druge granice, u Poljskoj, imena promenjenog u Legnica. Podela na dve Nemačke, na istok i zapad, u središtu je njegove slike društva, ali njegovi modeli su, kao i Zanderovi, pripadnici svih slojeva društva. Pored toga, Mozes je bio i osoben

portretist čijom kamerom su dokumentovani i Vili Brant (Willy Brandt), Bruno Bettelheim (Bruno Bettelheim), Teodor Adorno, Karl Jaspers (Karl Jaspers), Hans-Georg Gadamer (Hans Georg Gadamer), Karl Orf (Carl Orff), Maks Šmeling (Max Schmeling), Ginter Gras (Günter Grass), Oto Diks (Otto Dix), Jozef Bojs (Joseph Beuys)... Dokumentarnost, identifikovana kao težnja da se na *objektivan* način zabeleži i sačuva *tačan izgled pojedinih ljudi*, kod Mozesa nije impersonalan – njegove scene – *u šumi, pred ogledalom, sa maskom* – jesu promišljene, a potom ponavljene. Mozes *beleži i čuva, analizira i ispituje, izražava*, ali i uspostavlja lični odnos koji utiče na fotografiju kao umetničko delo i kao dokument.

Dokumentarne fotografije Bernda i Hile Beher (Bernd & Hilla Becher) imale su važnu ulogu u *asimilaciji* fotografije i stvaranju mogućnosti da fotografija bude recipirana kao umetnost, ali i kao konceptualna umetnost, ili njen konstituent. Poput Zandera i Mozesa, i Beherovi su se bavili tipologijom, međutim, iako suštinski prisutan, čovek nije neposredno vidljiv na njihovim fotografijama. „Tipologije” („Typologien”) Bernda i Hile Beher dokumentuju industrijsku arhitekturu devetnaestog i dvadesetog veka. Njihove serije fotografija jesu frontalni pogledi na fabrike, silose, visoke peći, rudnike, vodotornjeve, pumpe i druge industrijske strukture. Tokom decenija rada napravili su oko dve stotine sveobuhvatnih dokumentarnih zbirki, od kojih se svaka sastoji od više desetina fotografija.

Iznad svega, fotografski svet Beherovih posvećen je *objektivnosti*. Njihov dosledan, verovatno nemoguć, cilj bio je ukloniti sopstvenu subjektivnost iz rada, ukloniti sebe, [...] koliko god je to moguće, iz čina fotografsanja. [...]

Središnji paradoks koji leži u srži prakse Beherovih jeste da je njihov rad estetski, dok gotovo odbija da bude umetnost. Zaista, u nemačkom kontekstu pedesetih i šezdesetih godina, njihova fotografija često nije recipirana kao umetnost, već kao dokumentacija i ilustracija industrijske arheologije [...]. Namerno odbijanje Beherovih da stvaraju „umetničke” fotografije može se objasniti samo u svetlu kulturnog tabua postavljenog na umetničko stvaralaštvo u Nemačkoj posle Drugog svetskog rata, [...] kojim je inicirano povlačenje od eksplicitno estetskog, izražajnog i lepog, i okret ka dokumentarnosti i realizmu (Džejms 2010: 51, 61–62).

Izlažući svoja dela Bernd i Hila Beher uobičajeno su pravili postavku stvarajući jedinstvenu kompoziciju sačinjenu od više fotografija – devet, dvanaset, petnaest, šesnaest, čak i dvadeset i jedene. S obzirom na sličnost pojedinačnih fotografija – fragmenata složene kompozicije – takvom,

repetitivnom postavkom izgradili bi svojevrsnu slikovnu mrežu, naglašavajući na taj način arhivsku i dokumentarnu prirodu sopstvenog rada. Dokumentovanje, odnosno stvaranje i arhiviranje materijalnih, fotografskih dokaza, sagledavali su kao *borbu sa vremenom* (v. Moris 1974: 4), pružajući potporu tezi o *poetskoj prirodi istoriografskog rada* (v. Vajt 2011: 9–10), koji se, kao takav, transformiše u umetnički rad.

Izložba fotografija troje autora – „Novi dokumenti: Dajana Arbas, Li Fridlander, Gari Vinogrend” („New Documents: Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand”), koja je održana je 1967. godine u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, predstavila je stvaralaštvo tada relativno mladih i ne mnogo poznatih umetnika, kojima je zajednički bio medij fotografije, dokumentarnost i zainteresovanost za privatnu, a ne društvenu realnost. Kustos izložbe nevelikog obima, kojoj će protok vremena, ipak, doneti auru formativne manifestacije *fotografije društvenog pejzaža*, bio je Džon Sarkovski (John Szarkowski), rukovodilac Odeljenja za fotografiju Muzeja moderne umetnosti. U uvodnom eseju pisanom za katalog izložbe on je o umeticima čija su dela predstavljena izrekao i misao da su „preusmerili tehniku i estetiku dokumentarne fotografije i približili je ličnom. Njihov cilj nije bio da promene život, već da ga upoznaju”⁸⁰. „Njihov rad odaje saosećanje – gotovo naklonost – prema nesavršenostima i slabostima društva. Sviđa im se stvarni svet, usprkos njegovim strahotama, kao izvor svih čudesa, fascinacija i vrednosti”⁸¹. Izložba je sve troje fotografa etablirala kao važne glasove američke umetnosti. Teme Dajane Arbas (Diane Arbus) bile su marginalizovane, neobične ličnosti poput transvestita, striptizeta, cirkuskih izvođača – „probrani monstrumi i marginalci – od kojih je većina ružna; groteskno ili neugledno odevena; u bednom ili pustom okruženju” (Sontag 2009: 39), ali podjednako je privlačila prozaičnost svakodnevice – deca, majke, parovi, stari ljudi. „Divila se i bila je pod uticajem tipologija Augusta Zandera, čiji su raznoliki trgovci, radnici, ratari, umetnici, kao i izopštenici iz društva odražavali arhetipove koje je fotograf pronašao u vlastitom miljeu – Nemačkoj dvadesetih i tridesetih godina. Sa Zanderom je delila širinu ikonografije i simpatije prema temama prikazanim bez romantizma” (Samers-Dejvis: 53). Nakon susreta sa Zanderovim delom, u pismu Marvinu Izraelu (Marvin Israel), prijatelju i kasnijem kopiređivaču njene prve posthumne monografije, napisala je: „Želim da fotografišem sve ljude” (Lubov 2016: 184). Dajana Arbas fotografisala je

80 *MoMA: New Documents, Feb 28–May 7, 1967, MoMA*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487?>, pristupljeno 24. jula 2022. godine.

81 *MoMA: Diane Arbus. American, 1923–1971*. <https://www.moma.org/artists/208>, pristupljeno 24. jula 2022. godine.

svoje subjekte u poznatim okruženjima, u njihovim domovima, na ulicama, na radnim mestima, u parkovima. Iako je okruženje često pružalo dodatne informacije o osobnostima ili o životu fotografisanih, ono ne odvlači pažnju od najbitnijeg – oštine i intenziteta interakcije između autorke i njenog subjekta (v. Samers-Dejvis: 52). Pet godina nakon izložbe „Novi dokumenti” i godinu nakon tragične smrti Dajane Arbas, 1972, Muzej moderne umetnosti organizovao je njenu veliku retrospektivnu izložbu. Njene fotografije, zapisao je Džon Sarkovski, „dovode u pitanje osnovne pretpostavke na kojima, mahom, počiva takozvana dokumentarna fotografija. One se bave privatnom, a ne društvenom realnošću [...] prototipskim i mitskim, a ne aktuelnim i temporalnim. Njena prava tema nisu ni manje ni više nego jedinstveni unutarnji životi onih koje je fotografisala” (Sarkovski 1972). Ovakva analiza govori o subjektivnosti objektivnog, o ličnom, intimnom, koje je subjekt, uvek svestan prisustva umetnice, unosio u njen rad, o neobičnoj sposobnosti umetnice da uspostavi odnos sa različitostima, privatnošću, osobnostima, fantazijama ili iskustvima svojih subjekata, i, naposljetku, o *kreativnoj obradi stvarnog*, koju je, u svojevrsnoj sinergiji sa onima koje je fotografisala, Dajana Arbas sprovodila.

Umetnice čiji je dokumentarni, fotografski rad obeležio poslednje decenije dvadesetog i prve dvadeset i prvog veka – Nan Goldin (Nan Goldin) i Rineke Dajkstra (Rineke Dijkstra), beleže i stvaraju stvarnost i stvarnost intimnosti posredstvom portretne fotografije. Portreti Nan Goldin jesu predstave njene boemske zajednice koje su transformisale intimne porodične fotografije u dokumentarne, a njihovo stvaranje u umetničku praksu. Obeležena samoubistvom starije sestre, koja joj je bila ideal i uzor, Goldin je stvorila vizualni dnevnik sopstvenog i privatnih života svoje odabrane „porodice” pripadnika LGBTIQ+ zajednice i drugih marginalizovanih osoba (v. Vilson 2019: 141–146). Umetnica u procesu umetničkog rada isključuje poziranje subjekata, naglašava time istinitost, verodostojnost, istovremeno uspostavljajući krajnje lični odnos, ne samo naklonosti već i pripadanja. Dokumentarnost njenih fotografija potcrtavaju naslovi koji često otkrivaju imena fotografisanih, mesto na kojem je fotografija snimljena i vreme njenog nastanka. Gotovo istovetan postupak – precizno beleženje mesta i vremena nastanka fotografije – sprovodi i Rineke Dajkstra. Oslonjena na rad Augusta Zandera, Beherovih i, posebno, Dajane Arbas, sa kojom deli specifičan odnos sa portretisanima, Rineke Dajkstra jasno je formulisala svoje težnje – „Veoma dobro znam na šta Dajana Arbas misli kad kaže da se ne može uvući u tuđu kožu, ali ionako uvek postoji želja da se baš to učini. Ono što želim jeste da pobudim određene simpatije prema osobi koju sam fotografisala (Din 2015: 177). Njeni subjekti poziraju, i to, najčešće, gledajući u objektiv.

Umetnica i subjekt, dakle, razmenjuju poglede, uspostavljaju odnos jedno sa drugim. Pogled umetnice, kojem svedoči fotografija, prodoran je pronicljiv i empatičan. Poput Dajane Arbas i Nan Goldin, i Rineke Dajkstra *kreativnu obradu stvarnog* sprovodi ne pokušavajući da bude apsolutno objektivna, ne pokušavajući da isključi sopstvena osećanja.

Objektivnost fotografija Augusta Zandera, Štefana Mozesa, pa čak i Bernda i Hile Beher, iako proklamovana – nije apsolutna. „Fotografija”, izrekao je Zander, „može prikazati stvari s veličanstvenom lepotom, ali i sa zastrašujućom istinitošću, a može biti i izvanredno varljiva” (Zander 1989: 107). Subjektivnost fotografija Dajane Arbas, Nan Goldin i Rineke Dajkstra, iako nesumnjiva, ne dovodi u pitanje njihovu dokumentarnost. Na osnovu ovih činjenica, oslanjajući se još jednom na razmatranja Hejdena Vajta i Bila Nikolsa, moguće je zaključiti da ne postoji vizuelni iskaz, čak ni fotografski, po svojoj prirodi *mehanički* i *impersonalan*, koji je apsolutno subjektivan ili apsolutno objektivnan. Fransoa Sulaž (François Soulages), na toj je liniji, pri čemu on dovodi u pitanje i percepciju fotografije kao objektivnog medija. Svoj stav Sulaž argumentuje na sledeći način:

Kakav je odnos fotografije prema stvarnosti? Može li se stvarnost „uhvatiti” na snimku? Drugim rečima, šta je od objekta za fotografisanje „uhvaćeno” na fotografisanom objektu? Onaj ko želi da shvati posebnu prirodu fotografije, a radi utemeljenja njene estetike, mora se, pre svega drugog, suočiti s navedenim pitanjem; jer, često se tvrdi da upravo odnos prema stvarnosti čini jednu od posebnosti fotografije, čak onu njenu presudnu odliku koja je izdvaja od svega ostalog. [...] Moramo pre svega istražiti taj san s toliko mnogo oblića, prisutan otkako je fotografija izumljena, a po kojem ona rekonstruiše stvarnost, predstavlja objektivni dokaz da je nešto stajalo ispred fotoaparata štaviše, nudi trag zahvaljujući kojem bismo povratili objekt namenjen fotografisanju. [...]

Može nam fotografija dati predmet koji želimo da fotografiramo? Je li ona zaista dokaz postojanja nekog događaja, pojave ili života, ili je uvek režirano uprizorenje? Jedni bi odgovorili: „Fotografija jeste dokaz stvarnog postojanja nekog događaja; ona je čak njegov odraz; zato se može reći da ima svojstvo objektivnosti.” To je jedna od glavnih predrasuda vezanih uz fotografiju i ima svoju jasno određenu veoma važnu ulogu. [...]

Kako se i zašto ta predrasuda i dalje održava, iako svi dobro znaju da fotografija može biti dvostruko varljiva? Varljiva pre čina snimanja, zahvaljujući režiranom uprizorenju, i varljiva posle pravljenja snimka, u trenutku razvijanja filma i štampanja fotografije. Čemu i otkud to istrajavanje u pogrešnom uverenju? Šta nam pokazuje ta želja da u predrasudu verujemo? A takvo verovanje utoliko više iznenađuje što je pet navedenih oblasti prožeto raznim mogućnostima fotografske obmane (Sulaž 2008: 15–18).

Sulažova teza implicitno govori da samo učešće, autora, fotografa, umetnika, transformiše *objekt za fotografisanje* u *fotografisani objekt*. Po analogiji, istovetna tvrdnja, uz promenu predikta kako bi precizno bio određen tehničko-tehnološki aspekt samog postupka, može se odnositi i na film – *učesće autora*, dakle, *transformiše objekt za snimanje* u *snimljeni objekt*. Sulaž, navodi, kako kaže, „zanimljivu razliku” između „dva nespojiva pravca u fotografiji” – *nerežirane fotografije*, kojoj pripadaju „reportaža, portret i pejzaž” i kojom se „istražuje stvarnost koja je fotografu data”, i *režirane fotografije*, „subjektivne fotografije, autonomne, manipulisane, koja sama istražuje određenu stvarnost, a to je stvarnost fotografskog sredstva”⁸² (*ibid*: 57). Iako se ovakva teza može posmatrati kao odraz ranijih razmatranja Berenajsi Abot (Berenice Abbott), američke autorke, koja je uvela pojam *fotodokumenta* i opisala ga kao suprotstavljenog subjektivnoj, *likovnoj fotografiji* (v. Sontag 2009: 116–117),⁸³ semantički izbor na koji se Sulaž poziva potcrtava mogućnosti uspostavljanja analogije između fotografije i filma.⁸⁴

Dokumentarni film Roberta Drua (Robert Drew) „Krizna: iza predsedničke posvećenosti” („Crisis: Behind a Presidential Commitment”) poseduje potencijal da bude analiziran kao ostvarenje na osnovu kojeg se može povući paralela između fotografije i filma u kontekstu dokumentarnosti, i na osnovu kojeg se može razmotriti *režiranost*, onako kako o njoj govori Sulaž kada opisuje određene fotografske prakse. „Krizna: iza predsedničke posvećenosti” prati događaje u vezi sa ulaskom Vivijan Meloun (Vivian Malone) i Džejmisa Huda (James Hood),

82 Sulaž podelu na *dva nespojiva pravca* preuzima iz članka Žan-Kloda Lemanjia (Jean-Claude Lemagny), istoričara fotografije (Sulaž 2008: 57).

83 Stvaralački vek Berenajsi Abot (1898–1991) trajao je od ranih dvadesetih do kraja sedamdesetih godina dvadesetog veka. Vreme u kojem govori o *fotodokumentu* i *likovnoj fotografiji* je ono s početka druge polovine tog veka.

84 O stapanju fotografskog i filmskog u kontekstu umetničkih praksi Nikola Šuica piše: „Budući da su pojave kinematičnog u fotografiji kao i fotografskog u filmovima poslužile za opit o savremenom životu i primenljivosti likovnog jezika njihova stapanja poprimila su integrisanost u kojoj oblici i postupci, i u formalnom smislu poprimaju nemogućnost razgraničenja u istraživačkim pristupima” (Šuica 2007: 14).

prvih afroameričkih studenata na Univerzitet u Alabami, i ulogu koju su u tim događajima imali predsednik Sjedinjenih Američkih Država Džon F. Kenedi (John F. Kennedy), ministar pravde Robert F. Kenedi (Robert F. Kennedy), državni tužilac Nikolas Kacenbah (Nicholas Katzenbach) i guvernar Alabame Džordž Volas (George Wallace). Centralno dešavanje filma – politički protest protiv okončanja rasne segregacije nazvan „Položaj na vratima škole” („Stand in the Schoolhouse Door”) – bio je čin demokratskog guvernera Alabame Džordža Volasa. On je, naime, 11. juna 1963. godine, simbolično blokirao ulaz na Univerzitet u Alabami, iznoseći tim postupkom stav da Vivijan Meloun i Džejms Hud ne mogu biti studenti Univerziteta u Alabami zbog boje svoje kože. Na najavu događaja, Dru je uposlio četiri snimateljske ekipe koje su pratile ključne protagoniste predstojećih zbivanja – prvu s predsednikom Kenedijem i njegovim bratom Robertom, drugu s guvernerom Volasom, treću sa tužiocem Kacenbahom i četvrtu sa Meloun i Hudom, dvoje afroameričkih studenata koji su pokušavali da otpočnu studije.

Druov proklamovani cilj bio je da ne utiče na dešavanja koja će kamere zabeležiti. Njegov iskaz – „stvaraočeva ličnost ni na koji način ne sme biti neposredno uključena u režiranje niti činjenje protagonista”⁸⁵ (Vinston 1993: 43), sugerise objektivnost najvišeg stepena. Međutim, sama kamera, njeno prisustvo, neizbežno je uticalo na zabeležena dešavanja. Svesni da se njihovo delanje beleži, a već u prvim kadrovima mogu se uočiti diskretni pogledi Volasa i Meloun prema kameri i brzo skretanje pogleda, protagonisti su, u izvesnom smislu, postajali i *reditelji* i *glumci*.

Robert Kenedi u film „ulazi” scenom doručka sa decom. Prvi kadar u kući guvernera Volasa prikazuje njegovu dvogodišnju kćerku koja sedi za klavirom i, pored nje, afroameričku sluškinju. Odmah potom, kamera otkriva jedan portret koji krase Volasov dom, a nakon trenutka intimnosti sa detetom, još dva portreta. Volas, u razgovoru sa osobom iza kamere, pojašnjava ko su potonji portretisani – Vilijam Loundes Jansi (William Lowndes Yancey), i Vilijam Kalvin Outs (William Calvin Oates). Prvi portret predstava je Džejmisa Juela Brauna Stjuarta, zvanog Džeb Stjuart (James Ewell Brown – Jeb Stuart). Posredstvom portreta Volas je odredio svoju ideološku poziciju – naime, Jansi, novinar, političar i diplomata, bio je, pre svega, jedan od najvatrenijih branilaca politike robovlasništva, Outs, pukovnik vojske Konfederacije i guverner Alabame s kraja devetnaestog veka, a Stjuart, koji je poginuo u u Američkom građanskom ratu, general vojske Konfederacije. Guverner Volas *režira* sopstvani portret kroz mnoštvo naizgled

85 Bahman 1961: Gideon Bachmann. “The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Ricky Leacock” u *Film Culture* 22/23, s. 14, navedeno prema Vinston 1993: 43.

beznačajnih detalja – kratki, neformalni razgovor sa sluškinjom, nekoliko trenutaka osvojenih za bejsbol sa dečacima, pozdrav upućen radnicima, govor o pitanjima morala koji se odvija tokom vožnje automobilom, a potom, u kancelariji, prividno spontane opaske o „divnom univerzitetu”, „mirnom i spokojnom”, i o „čuvanju mira”. Sastanak predsednika i ministar pravde sa saradnicima, kao i kasnije konsultacije i telefonski razgovori Roberta Kenedija, tužioca Kacenbaha i njihovih saradnika, o kompleksnim pravno utemeljenim mogućnostima rešavanja problema, izbegavanju potencijalnog nasilja i odgovorima na pretpostavljene reakcije suprotstavljene strane, ostavljaju utisak *nerežiranog*, odnosno, protagonisti ne ispoljavaju jasne, vidljive reakcije na prisustvo kamere. Meloun i Hud, studenti, pobudivši interesovanje medija, učestvuju u fotografisanju i snimanju, i daju izjave. Isto čine guverner Volas, u Montgomeriju, u Alabami, i ministar Kenedi u Vašingtonu. Niz nastupa pred novinarima i televizijskim kamerama vodi metadokumentarnom momentu Druovog filma. Nastavak *režiranja* sopstvenog portreta Volas je sproveo kroz svojevrsnu kampanju, krećući se ulicama i drugim javnim prostorima on razgovara sa građanima koji mu, bez izuzetka, pružaju podršku. Direktna konfrontacija Volasa i Kacenbaha, tokom *položaja na vratima škole* koji je guverner držao, bila je javni događaj koji se odvijao se pred mnoštvom kamera. Percepcija o dokumentovanju nesumnjivo je postojala ne samo kod Volasa i Kacenbaha, već kod svih učesnika tog događaja. Film zaključuje govor poznat kao „Izveštaj o ljudskim pravima američkom narodu” („Report to the American People on Civil Rights”) koji je predsednik Kenedi održao iste večeri i koji su emitovali radio i televizija, a potom i dva dana kasnije snimljen ulazak na univerzitet trećeg afroameričkog studenta, Dejva Makglaterija (Dave McGlathery), koji se odigrao mirno, bez ikakve pompe.

Robert Dru je svoj stav o radu na dokumentarnim filmovima iskazao rekavši de je „ogroman napor biti na pravom mestu u pravo vreme”, karakterišući upravo to kao „glavni kreativni zadatak” (*ibid*: 45) autora dokumentarnih filmova. Fransa Sulaž konstatuje da se „čin fotografisanja može se odvijati na različite načine”, ali „posredi je uvek nekakvo pozorišno upriličenje”, pri kojem „fotograf [...] uvodi raspored u tu stvarnost koju želi da snimi” (Sulaž 2008: 59). Razlika između fotografije i filma u aspektima na koje se odnosi Sulažovo razmatranje, gotovo da ne postoji. *Predrasuda* o, najopštije rečeno, dokumentarnosti kao imanentnoj fotografiji, može se, dakle, odnositi i na film. Drugim rečima – *mehaničko i impersonalno* beleženje onoga što se nalazi pred objektivom kamere, bez obzira na to da li uključuje temporalnost, a u tom slučaju čak i uz odsustvo fikcionalnog narativa – ne

podrazumeva dokumentarnost. U tom kontekstu mogu se shvatiti razlozi koji su doveli do toga da Robert Dru kaže: „Po mom mišljenju, dokumentarni filmovi uopšte, uz vrlo malo izuzetaka, lažni su” (Vinston 1993: 453).

Dejvid A. Kuk opisuje film „Nevinost bez zaštite” Dušana Makavejeva, kao spoj „prvog srpskog ’potpuno zvučnog’ filma, koji je tokom nacističke okupacije 1942. tajno snimio cirkuski atleta Dragoljub Aleksić, s dokumentarnim snimcima iz tog vremena, animacijom i intervjuima s članovima tadašnje filmske ekipe”, iznoseći sud da se radi o *briljantnom montažnom filmu* (Kuk 2018: 559). Film, nastao 1968. godine, ima anegdotalnu predistoriju – naime, posle uspeha filmova „Čovek nije tica” i „Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT”, Makavejev je „krenuo u novom smeru težeći da napravi ’kinematografski objekt’ koji je ’gotovo nemoguće klasifikovati”⁸⁶. Odlučivši se za neku vrstu dokumentarnog filma, Makavejev i njegov tim objavili su oglas, tražeći ’ljude izuzetnih telesnih i umnih sposobnosti”⁸⁷” (Mortimer 2009: 130). Upravo zahvaljujući oglasu došlo je do susreta sa Dragoljubom Aleksićem, autorom filma „Nevinost bez zaštite”, snimljenim 1942. godine, u okupiranom Beogradu. Aleksić nije imao bilo kakvo obrazovanje niti iskustvo koje bi pomoglo snimanju filma – bio je amater, ili, diskursom likovnih umetnosti, ne potpuno adekvatnim za analizu filma, ali dovoljno utemeljenim da se povuče jasna paralela – bio je naivni ili marginalni stvaralac (v. Maklagan 2009: 7–24). Makavejev je, videvši Aleksićevo delo, odlučio da ga gotovo u potpunosti inkorporira u svoj budući film, koji će imati isti naslov. Sam početak novog filma, putem ispisa pruža nekoliko informacija – prvo, da je u pitanju „novo izdanje jednog dobrog starog filma”, a zatim i nešto više o *dobrom starom filmu* – „1942. godine, u okupiranom Beogradu, bravar i akrobata Aleksić snimio je u sopstvenoj organizaciji, po svom scenariju, u svojoj režiji, film o samome sebi, ’Nevinost bez zaštite’. Aleksić igra glavnu ulogu Aleksića. Iako je ’Nevinost bez zaštite’ prvi jugoslovenski zvučni igrani film, nema ga u zvaničnoj istoriji jugoslovenskog filma jer je rađen za vreme okupacije”. Potom, Makavejev određuje i sopstvenu ulogu – „priredio, ukrasio i snabdeo komentarima”.

86 Artur 2001: Paul Arthur. “Escape from Freedom: The Films of Dusan Makavejev” u *Cineaste* 27, no. 1 (Winter 2001): 8, navedeno prema Mortimer 2009: 130.

87 Privet 2000: Ray Privett. “The Country of Movies: An Interview with Dusan Makavejev” u *Senses of Cinema*, December 2000, <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/11makavejev.html>, pristupljeno 24. maja 2002. godine, navedeno prema Mortimer 2009: 130.

On pažljivo sastavlja listu korišćenih materijala pokazujući kako filmska priča nastaje uređenjem prizora sa kojima se susrećemo i kad pogledamo kroz prozor. Reč je o:

- kadrovima originalnog filma (igrani delovi, atrakcije – dokumentarni snimci akrobatskih tačaka, igračke i pevačke numere, međunatpisi i uvodna špica),
- dokumentarnim snimcima u boji iz savremenog doba: intervjui sa Aleksićem, svedocima epohe snimljenim u njihovim kućama ili čak na groblju,
- muzičkim numerama snimljenim na originalnim lokacijama filma iz 1943. godine,
- foto-dokumentima iz Aleksićevoeg života,
- delovima filmskih novosti UFE i *Nove Srbije* (bombardovanje Beograda, govor Milana Nedića u Kragujevcu, Hitlerov rođendan, Istočni front...),
- delovima dokumentarnog filma o Aleksiću snimljenog u produkciji Artistik filma,
- scenama iz sovjetskog filma *Cirkus* (*Цирк*, 1936, Григорий Васильевич Александров) (Daković 2014: 86).

Može se reći da se „Nevinost bez zaštite” u celosti sastoji od dokumentarnog materijala, preuzetog i proizvedenog. Međutim, i ono što se odigravalo ispred kamere, tokom proizvodnje novog dokumentarnog materijala, i posebno ono *posle pravljenja snimka* (v. Sulaž 2008: 18) – *neobuzdana, agresivna montaža* (v. Daković 2014: 86), umnožava slojeve značenja i pretvara film u alegoriju o dva vremena. Autor potonjeg filma, zapravo je učinio ono što je na početku filma i izrekao – *snabdeo* je film *komentarima* i time ga je izdigao iznad nivoa beleženja stvarnosti. Nakon pogleda kroz prozor *tužne sirotice Nade*, pošto joj je zli prosac Petrović rekao: „Ja se nadam da Vam u mome društvu neće biti neprijatno”, ono što se vidi jeste Beograd posle bombardovanja, Palata Albanija, Hotel Moskva i obližnje zgrade u plamenu, ruševine, tragovi razaranja, očajni ljudi, stradali... Kada Petrović zloslutno pride Nadi, ono što sledi je grafički prikaz napredovanja nemačke vojske kroz Sovjetski Savez i, odmah potom, scena u kojoj on nasilno nasrće na nju. „Internacionala”, himna međunarodnog radničkog pokreta, prati Aleksića koji se, na nastupu pred mnoštvom gledalaca, oslobađa lanaca, oslobađa lanaca svog pomoćnika i, u poslednjem trenutku, spašava ga smrtonosnog pada. *Neobuzdana, agresivna montaža* način je na koji Makavejev daje *komentare*. Scene snimane u različita vremena povezuju se na najneobičnije načine – tako faktualni Aleksić, 1968. godine, ponovo odgovara na optužbe Petrovića upućene 1942. fikcionalnom Aleksiću, ali i na optužbe sa kojima se sâm suočio u posleratnim godinama. Aleksićevo sećanje na odgovor koji je, neposredno posle rata, dao

isledniku, zaključuje film. Svi ovi elementi ukazuju na istoriju kao važnu tačku Makavejevljevih interesovanja, i, proizilazi iz toga, na, rečima Hajdena Vajta – *poetsku prirodu istoriografskog rada*, kao refleksiju *kreativne obrade stvarnog*. U slučaju filma „Nevinost bez zaštite”, *istoriografski rad*, odnosno *stvarnost* koju taj rad *obrađuje*, usmereni su ka periodu koji je trajao oko tri decenije. Vezu sa istorijom, u jednom od ranih prikaza filma, ističe američki kritičar Endru Saris (Andrew Sarris). On je zapisao: „’Nevinost bez zaštite’ jedan je od malobrojnih istinski istorijskih filmova koje sam video. Drugim rečima, to je jedan od retkih filmova u kojima reditelj pokazuje istinsku znatiželju o tome šta zaista jeste prošlost, a ne o tome šta bi trebalo da bude, u kontekstu savremenih ideoloških projekcija” (Saris 1971, Mortimer 2009: 140).

Makavejevljev odnos prema prošlosti i odnos prema istoriji sažimaju se u konstataciji o starom filmu, s početka novog filma – *nema ga u zvaničnoj istoriji jugoslovenskog filma*. Makavejev, dakle, nesumnjivo pristupa *istoriografskom radu*, jasno sagledavajući i koristeći njegovu *poetsku prirodu*, ali podjednako svestan odgovornosti koju preuzima, kako prema istoriji, tako i prema ličnostima, učesnicima u događajima o kojima je rešio da govori kako bi pronašao njihovo mesto *u zvaničnoj istoriji jugoslovenskog filma*.

Reditelj razvija film kao „dokument o ljudskim emocijama, o nevinosti opsednutoj i napadnutoj niskim instinktima i nitkovima”⁸⁸; kao metaforu nevine i nezaštićene Srbije u ratno doba, ili kao ambivalentnu počast lokalnom pokretu otpora. Slavoj Žižek ukazuje kako je Aleksić, večni borac, „onaj koji u snazi i naivnosti preživljava dva opresivna režima, čuvajući netaknutim integritet kao i sopstvenu vrstu otpora. Vaskrsavanjem originalnog filma, kao i svojom agresivnom, neobuzdanom montažom, Makavejev postavlja pitanja o umetnosti pod vlašću političkih režima i o bravuri šoumena (akrobata i reditelja) kao tananoj liniji između otpora eksploatacije, ponosne istine i odvratnih laži” (Daković 2014: 86).

Iako se koristi metaforama, iako stvara alegoriju, svestan *prolaznosti stvari* i sa *brigom* da se one *spasu u večno* (v. Benjamin 1989: 179), Makavejev to čini ne odstupajući od stvarnosti. „Na kraju, Makavejev je uspeo da, uz sofisticiranu mešavinu duhovitosti, saosećanja i ironije, oslobodi Aleksićev film zarobljen u kavezu opskurnosti. Takođe je uspeo da dovede do toga da

88 Kasman 2008: Daniel Kasman. “Enter the regimes of darkness: Žižek selects at the Telluride Film Festival”, September 04. 2008, <http://mubi.com/notebook-posts/253>, pristupljeno 28. januara 2011. godine, navedeno prema Daković 2014: 86.

film izvodi čudesne i odvažne nove trikove ne ugrožavajući suštinsku vrednost naivnog entuzijazma i nevinog šarma”⁸⁹ (Mortimer 2009: 132).

Na liniji sa Sulažovom argumentacijom o *učešću autora*, Robert Dru, znajući da protagonisti njegovog filma „Križa: iza predsedničke posvećenosti” konstituišu stvarnost, dopušta im da, dodatno, pred kamerom, konstituišu i filmsku stvarnost. Dušan Makavejev, preispitujući stvarnost i dopuštajući akterima s druge strane kamere da čine to isto, gradi alegorijsku pripovest zasnovanu na stvarnosti, stvarajući mogućnost mnoštva različitih čitanja, ali sa jedinstvenim ciljem – da stvarnost bude sačuvana za budućnost. I Dru i Makavejev *režiraju*, u smislu u kojem Sulaž koristi tu reč, ne zadovoljavajući se time da stvarnost samo dokumentuju. Oni to rade na način bitno drugačiji od Flaertijevo – njihovi akteri, čak i ako *glume*, čine to kreirajući sopstveni *portret*, njihovi narativi nisu samo *po duhu istiniti*, već su se *konkretno dogodili* ili se događaju *u životima* protagonista, a oni – autori – *beleže*, *otkriju* i *čuvaju*, *analiziraju* i *ispituju*, *izražavaju*, i, naposljetku tumače.

Proces koji je doveo do pojave umetnika *koji nisu želeli da budu umetnički fotografi, već umetnici koji koriste medij fotografije*⁹⁰ (v. Šiner 2007: 336), podrazumevao je preispitivanje prirode fotografije i dominantne tradicije suprotstavljenosti likovne umetnosti i fotografije kao medija prvenstveno okrenutog dokumentovanju. Delovanje umetnika koji su se kritički bavili načinom na koji su oblici moći povezani s vizualnim iskazima, odnosno time kako je medijska kultura imala sve veći uticaj na društvo, imajući u vidu odabir i preuzimanje postojećih slika, njihovu ikoničku snagu i poigravanje sa savremenim stereotipima i klišeima, ipak nije odstupalo od dokumentovanja kao fotografske tradicije, premda je dokumentovanje, i kao fotografski i kao filmski postupak, uveliko bilo samo osnova podložna *kreativnoj obradi*.

Misao Barbare Kruger (Barbare Kruger) iz 1993. godine – „morala sam smisliti kako da unesem svet u svoj rad” (v. Kin Ganjon 2006: 893) – jezgrovito prikazuje društveno angažovan

89 Gulding 1994: Daniel J. Goulding. “Makavejev” (chapter 5) u *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, Daniel J. Goulding (ed.). Bloomington: Indiana University Press, s. 229–230, navedeno prema Mortimer 2009: 132.

90 Lari Šiner (Larry Shiner) kao takve umetnike navodi Endija Vorhola (Andy Warhol), Sindi Šerman (Cindy Sherman), Šeri Levin (Sherrie Levine) i Andreea Serana (Andreas Serrano).

jezik i etičko-političke dimenzije koje odlikuju njeno stvaralaštvo od samog početaka, u ranim sedamdesetim godinama dvadesetog veka. Istovremeno, ukazuje i na model koji je vodio određenju dokumentarnog kao *kreativnoj obradi stvarnog*. Težnja Barbare Kruger reflektuje se u dvostrukoj prirodi reprezentacije – umetnik *podražava prirodu*, ili, kada se o fotografiji radi, bira i od *prirode*, od *sveta*, od stvarnosti preuzima ono što će postati njegov iskaz, istovremeno *priroda podražava umetnika*, *biva dopunjena od strane čoveka*, odnosno *stvarnost, priroda, svet* bivaju uneti u rad umetnika, i, posle *kreativne obrade*, kao ishodište pojavljuje se nova stvarnost. Primarna strategija Barbare Kruger bila je apropijacija slikovnih iskaza i njihovo kombinovanje sa kratkim tekstovima. Njena dela izraz su samorefleksije moći ulogu slike u popularnoj kulturi i društvu. O dokumentarnosti njenog stvaralaštva može se govoriti kao o posredovanom – preuzimanje podrazumeva korišćenje postojećih sadržaja koji bi, kontekstualizovani, mogli biti recipirani kao dokumenti, ali narativi koje gradi jesu *po duhu istiniti*. Barbara Kruger zapisala je – „Možda najočiglednija odlika bilo koje realističke retorike jeste njeno pružanje sigurnosti: sugestija – 'da, stvari stoje tako'” (Kruger 1987: 396). Može se povući paralela između njene misli i drugog modela definisanja dokumentarnosti koji predlaže Karl Plantinga – po njemu, iskaz autora da je stvoreno delo – dokumentarno, jeste određujući ili neophodan uslov.

Ariju Folmanu (Ari Folman), izraelskom filmskom autoru, u intervjuu koji je 2009. godine dao za magazin „Sineast” („Cinéaste”), postavljeno je pitanje zašto se, radeći na filmu „Valcer sa Bašiom” („Vals Im Bashir”), odlučio za dokumentarni format, a ne za fikciju (v. Ester 2009: 67). Tako postavljeno, pitanje sadrži jasan, nedvosmislen iskaz o tome da Folmanov film jeste dokumentarni film. Ovakvo određenje nosi izvesnu kontradiktornost uzimajući u obzir činjenicu da je „Valcer sa Bašiom” gotovo u potpunosti animirani film. Objašnjavajući neke formalne konsekvence toga što je njegov animirani film označen i kao dokumentaran, Folman je rekao: „Izraelski filmski establišment vrlo je uskih pogleda. Postoje stroga pravila. Počeo sam s dokumentarnim fondovima. Rekli su da to ne može biti dokumentarni film jer je animirani. Pa sam otišao u fondove za animaciju i igrani film i rekli su da mi ne mogu pružiti podršku jer se radi o dokumentarnom filmu” (*ibid*). Ako je crtež nužno subjektivan, postavlja se pitanje kako, čak i uz uključivanje dimenzije vremena, može da bude konstitutivni element dokumentarnog dela. Jedan od poticaja za Folmanov izbor pronalazi se u samom filmu – to je rečenica koju, na autorovo pitanje da li može da crta njegovog sina i njega, izgovara jedan od protagonista: „Crtaj koliko želiš, ali nemoj da snimaš”. Međutim, takav razlog može se recipirati samo kao

ostenzivan, i to zbog mnoštva drugih mogućnosti koje bi udovoljile prohtevu – *nemoj da snimaš*, verovatno izrečenom iz straha za ličnu sigurnost, i, još više, zbog osnovnog motiva filma – *sećanja*. Isti protagonist koji izriče stav o *snimanju*, ukazuje i na nepremostivu prepreku pred kojom bi se autor našao da film nije koncipirao i realizovao kao animiran. On kaže: „I dan danas bežim u san i haluciniram”. *Snovi, sećanja, halucinacije* prate gotovo sve junake filma. Dvadeset i šest pasa koji dolaze u snove Boana Rein-Buskila (Boan Rein-Buskila), džinovska naga spasiteljica koju vidi Karmi Knan (Carmi Cna'an), izlazak vojnika iz mora koji je u sećanju samog Arija Folmana, *valcer Šmuela Frenkela* (Shmuel Frenkel)... *Snovi, sećanja, halucinacije* jesu njihova stvarnost. Mogućnost da se na određeni način osvetli *stvarnost* predstavljena filmom „Valcer sa Bašiom” pruža povlačenje paralele sa jednom od ključnih scena raspleta romana „Hari Poter i relikvije smrti” („Harry Potter and the Deathly Hallows”) i celokupne sage o dečaku – čarobnjaku:

— Recite mi samo još jednu stvar — reče Hari. — Da je ovo stvarno? Ili se sve ovo događalo samo u mojoj glavi?

Damblodor se zadovoljno nasmeši, a njegov glas je odzvanjao glasno i prodorno u Harijevim ušima, iako se jarka izmaglica ponovo spuštala, zaklanjajući mu obličje.

— Naravno da se zbiva u tvojoj glavi, Hari, ali zašto bi, za ime sveta, to značilo da nije stvarno? (Rouling 2007: 600).

Stvarnost koja se *zbiva* u *glavama* Folmana, Rein-Buskila, Knana... nije manje stvarna od ubistva Bašira Žemajila (Bachir Gemayel) i masakra u Sabri i Šatili – *stvarnosti* oko njihovih glava. „To je moja lična priča i ja ću je ispričati kroz animirani film” (Ester 2009: 67), rekao je Ari Folman, pružajući potporu mišljenju da je „Valcer sa Bašiom” dokumentarni film. On nije apsolutno sredstvo potvrđivanja, ne bi mogao da bude sredstvo dokazivanja tvrdnje da su se prikazani događaji izvan glava protagonista zaista odigrali, ali jeste sredstvo potpore narativu o tim događajima. Ne manje od Velaskesovog „Portreta pape Inoćentija X”, Folmanov film pruža potporu narativu o *stvarnosti*. U Velaskesovom slučaju, ono što nas uverava u slaganje umetnikovog vizuelnog teksta sa stvarnošću jesu aura koja se stvorila oko portreta, istorijska svedočanstva o uspešnosti portreta, čak pretočena u nepouzdana ali rečite anegdotalne pripovesti. U Folmanovom slučaju, pored završne scene filma, *mehanički* i *impersonalno* snimljene, i stoga – dokumenta i u formalnom smislu, ono što uverava u slaganje filmskog teksta sa stvarnošću jesu svedočanstva

učesnika, istorijska građa, ali i činjenica da umetnik ima kritički stav prema sopstvenom delovanju i činjenju svojih saboraca.

I „Valcer sa Bašikom”, kao filmsko *svedočanstvo traume*, „polazi od trenutka kada ’trauma, kao znani događaj, a ne preplavljujući šok, još uvek nije zaista posvedočena, nije pojmljena’, a okončava kao uobličeno svedočanstvo oslonjeno na ’istorijski događaj [koji] konstituiše traumu⁹¹” (Daković 2020: 129). *Polazi od traume koja još uvek nije zaista posvedočena – zastrašujućeg sna koji se ponavlja iz noći u noć, u kojem dvadeset i šest zlokobnih pasa traži i pronalazi jednog od protagonista, a okončava se kao uobličeno svedočanstvo – dokument, filmski snimak kojim su prikazane posledice istorijskih događaja koji su konstituisali traumu – atentata na Bašira Žemajila i masakra u Sabri i Šatili. Film „Valcer sa Bašikom” dramatično nesrazmerno kombinuje pogled umetnika koji odlučuje i pogled mehaničkog oka* (v. Ransijer 2010: 173), naglašavajući tom nesrazmerom najvažnije elemente filma – *sнове, sećanja, halucinacije*. Oni su *stvarnost* su na ličnom nivou, umetnika, ali i ostalih protagonista, *Njihova lična stvarnost* se, filmskom naracijom, preobražava u *stvarnost*.

Evolucija dokumentarne fotografije mogla bi se opisati kao kretanje od *fotodokumenta* ka *likovnoj fotografiji*. Analogno, evolucija dokumentarnog filma mogla bi se opisati kao kretanje od *pogleda mehaničkog oka* do *pogleda umetnika koji odlučuje*. Dokumentarna fotografija i dokumentarni film, i kao ishodi evolutivnog razvoja fotografije i filma, i kao pojmovi, danas, paradoksalno, podrazumevaju i veći sadržaj, uslovljen kompleksnošću fotografije i filma kao umetničke, ali i kao vanumetničke discipline, i veći obim, uzrokovan inkorporiranjem mnoštva praksi koje se mogu označiti kao fotografske i kao filmske.

Fotografija se može smatrati *asimilovanom*. Međutim... Teza koju je Majkl Frid (Michael Fried) izrekao u studiji „Zašto fotografija ima veći značaj kao umetnost nego ikada pre” („Why Photography Matters as Art as Never Before”), 2008. godine, jeste da se fotografija kao umetnička disciplina, sledeći težnju autora da se potvrdi i ojača njen status prakse proizvodjenja umetničkih dela koji ima, ili potencijalno ima, tokom poslednjih pet decenija veoma često služi strategijom

91 Felman, Laub 1992: Shoshana Felman, Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London, New York: Routledge, s. 57, navedeno prema Daković 2020: 129.

povećavanja formata, odnosno proizvodnje fotografskih slika izuzetno velikih dimenzija (v. Frid 2008: 1–4). Ironičan pogled na savremenu umetnost koji je Grejson Peri (Grayson Perry) izneo u formi izuzetne naučno-popularne knjige naziva „Igra za galeriju – kako pomoći savremenoj umetnosti u njenoj borbi da bude bolje shvaćena” („Playing to the Gallery: Helping Contemporary Art in its Struggle to Be Understood”), dotiče se i fotografije. Peri piše:

Živimo u doba kada nas zasipaju fotografijama, kao da je u stanu iznad pukla vodovodna cev. I onda, kako proceniti da li je neka fotografija umetničko delo? Pa dobro, za početak, i dalje možete proveriti da li se na njima ljudi smeju. Ako se smeju, verovatno nije umetnost. A mogli biste se takođe zapitati da li iz tih slika prosijava neko značenje.

Upitao sam poznatog i vrsnog fotografa Martina Para [(Martin Parr)] može li mi objasniti po čemu se umetnička fotografija razlikuje od neke obične fotografije. Odgovorio mi je, gotovo u šali: „Pa, po tome što je veća od dva metra i što joj cena premašuje pet cifara.” A ja sam pomislio, to je prilično tačno, ako malo bolje razmisliš (Peri 2019: 66–67).

Peri duhovitom ilustracijom ukazuje na forme fotografije u zavisnosti od njenih dimenzija – od one za *pasoš*, preko *brze fotografije* i *klasične crno-bele fotografije*, do *umetničkog dela* (v. *ibid*: 67). Moglo bi se zaključiti da je danas *dokumentarnost* obrnuto srazmerna *umetnosti* i da se negde na sredini, možda kod *klasične crno-bele fotografije*, one susreću i postoje u odnosu koji je dovoljan za utvrđivanje oba određenja. Ovakav logički postupak ostaje na liniji Perijeve ironije i očigledno se ne može smatrati adekvatnim. Ali, danas, u vreme hiperprodukcije fotografija, sasvim jasno je da sve manji procenat proizvedenih fotografija pripada onima koje teže da ostvare status umetničkog dela, i da su forma, lokacija u stvarnom ili virtuelnom svetu i format upotrebljiva razlikovna oruđa. Istovetno se može reći i za *pokretne slike*.

Pozivajući se na misao Đermana Čelanta – da umetnost „nastaje od svega i svugde” i da se „novi izrazi se uopštavaju i uobličavaju u jedno otvoreno i beskrajno sazvežđe, u kome caruje formalna nerazpoznatljivost artefakta u odnosu na svakodnevnu realnost, te nema nikakve zasebne oblasti, već se stvaranje slobodno kreće, nadilazeći sve podele, sva ograničenja vezana za dati postupak i njegovo sprovođenje u delo” (Čelant 2012: 13), može se zaključiti da umetničke prakse, posebno one koje se *koriste „društvenim” tehnikama*, a fotografija i film to jesu, bivaju *formalno nerazpoznatljive* od neumetničkih. Stoga, dokumentovanje, i kao umetničko i kao vanumetničko delovanje, prestaje da ima jasnu, čvrsto određenu formu, o čemu svedoče i fotografije Barbare

Kruger i film Arija Folmana. Pored ontoloških promena, u doba *globalizacije, informativnih mreža*, brzih komunikacija, virtualne stvarnosti i virtualnih identiteta, sajberspejsa i avatara, očigledno je postojanje promena koje se mogu okarakterisati kao tehničko-tehnološke. I jedne i druge, neraskidivo povezane, dovele su do razvoj nebrojenih, raznorodnih procesa, procedura i strategija usmerenih ka cilju da se razlikovanje faktualnog i fikcionalnog učini što težim, utiče na recepciju sadašnjosti. od izmena u paradigmi fotomontaže nastalih zahvaljujući kompjuterskom programu za obradu rasterskih slika Adobi Fotošop (Adobe Photoshop),⁹² do kompjuterskog programa Dipfejk (Deepfake) koji omogućava modifikacije video zapisa, označene kao potencijalno opasne, stvarajući lažne scene s javnim ličnostima, najčešće u situacijama u kojima govore, odnosno obraćaju se slušaocima.

Čini se da se kod recipijenata dokumentarnog umetničkog delovanja, odnosno praksi koje za cilj imaju stvaranje umetničkih radova ili umetničkih dela koja pripadaju korpusu dokumentarnih, neizmišljenih, javlja potreba da im budu pružena dodatna uveravanja o relevantnosti izvora i istinitosti sadržaja. Udovoljavanje toj potrebi najlakše je pronaći u visokobudžetnim holivudskim filmovima. Čuveni, nagradama ovenčani reditelji, poput Denija Bojla (Danny Boyle), Klinta Istvuda (Clint Eastwood), Olivera Stouna (Oliver Stone), radeći biografske filmove, posegli su za jednostavnim rešenjem – kao svedoke pozvali su, sva trojica u završnim scenama filmova, svoje junake. Bojl je to učinio u filmu „127 sati” („127 Hours”), snimljenom 2010. godine, u kojem se, na samom kraju, umesto Džejsma Franka (James Franco), koji se našao u ulozi Arona Relstouna (Aron Ralston), pojavljuje sam Relstoun, alpinista čiji poduhvat film rekonstruiše. Iste, 2016. godine, Oliver Stoun i Clint Istvud snimili su biografske filmove o događajima iz neposredne prošlosti. Istvudov film „Čudo sa Hadsona” („Sully”) govori o prinudnom sletanju aviona na reku Hadson u januaru 2009. godine, i Česliju Salenbergeru (Chesley Sullenberger), pilotu koji je taj podvig izveo. Salenbergera, koji se u završnoj sceni pojavljuje zajedno sa svim putnicima čije živote je spasio, do te scene igra Tom Henks (Tom Hanks). Stoun je režirao biografski film o jednom od najpoznatijih svetskih uzbunjivača, Edvardu Snoudu (Edward Snowden). U jednom, dinamičnom kadru snimljenom kamerom koja se kreće oko statičnog aktera, glumac Džozef Gordon-Levit (Joseph Gordon-Levitt), u ulozi Edvarda Snoudena, pretvara se u Snoudena samog. Sličnu strategiju primenio je Džejsm Franko, kao reditelj filma „Katastrofalni umetnik” („The Disaster Artist”).

⁹² Adobi Fotošop je do te mere postao globalni fenomen da je poslužio kao osnova za veliki broj novoizvedenih imenica, glagola i prideva u mnogim jezicima. Te relativno nove reči uglavnom opisuju modifikovanje slikovnih sadržaja tako da odstupaju od stvarnosti.

Frankov film predstavlja rekonstrukciju nastanka filma „Soba” („The Room”). Osim što se na kraju *filma o filmu* uporedo pojavljuju gotovo identične scene i jednog i drugog filma, Franko je film „Katastrofalni umetnik” u više navrata promovisao u društvu Tomija Viza (Tommy Wiseau), producenta, reditelja, scenariste i glavnog glumca filma „Soba”. Uobičajena napomena na počecima filmova, o vezama sa stvarnim događajima, specifičnu formu dobila je u filmu „Ja, Tonja” („I, Tonya”), biografiji američke klizačice Tonje Harding (Tonya Harding) – „Zasnovano na oslobođenim od ironije, krajnje protivrečnim i potpuno iskrenim intervjuima vođenim s Tonjom Harding i Džefom Gilulijem”⁹³. Kraj filma obeležen je dokumentarnim snimcima stvarnih protagonista i informacijama o njihovim životima posle perioda obuhvaćenog filmskom pričom. Čak i kada je narativ u nevelikoj meri zasnovan na stvarnim događajima, dokumentarni snimci grade uverenje da je predstavljeno moguće, ili gotovo istinito. Na taj način Džef Tomsik (Jeff Tomsic) zaključuje „Ti juriš!” („Tag”), filmsku priču o detinjastim igrarijama petorice prijatelja, zasnovanu, vidi se na kraju, na dogodovštinama mnogo većeg društva. Iako su zasnovani na stvarnim događajima, ni jedan od navedenih filmova nije dokumentarni film, iako nisi crtu dokumentarnosti. U svim slučajevima pojavljivanje autentičnih protagonista unutar samog filma ili njihovo učešće u dešavanjima u kontekstu filma, moguće je shvatiti kao relativno čvrstu potvrdu istinitosti. Sa mnogo većom izvesnošću može se utvrditi da je takvo pojavljivanje znak saglasnosti svakog protagoniste s pripovešću o sopstvenom životu i zadovoljstva dobijenim portretom.

Dokumentarno delovanje, dokumentarne forme ili forme koje nose crtu dokumentarnosti, naročito kada podrazumevaju korišćenje mehaničkih i impersonalnih načina beleženja stvarnosti, dakle fotografiju i film, mogu služiti ne samo *beleženju, otkrivanju i čuvanju* istine, njenom *promovisanju, analizi, ispitivanju i izražavanju*, već i proizvodnji istine.

Oslanjajući se na Fukoov koncept – *gouvernementalité* – *upravljaštvo*, ali i *mentalitet upravljanja*, odnosno *vladanja*⁹⁴ – Hito Šterejl uvodi pojam – *dokumentalnost* – *dokumentalnost*, odnosno *mentalitet dokumentarnosti* ili *dokumentarni mentaliteta*. Semantičkim povezivanjem

93 U originalu: „Based on irony free, wildly contradictory, totally true interviews with Tonya Harding and Jeff Gillyooly”.

94 U prevodu na srpski jezik Bojana Novakovića, reč *gouvernementalité* je data kao *upravljaštvo* – rečenica „La nature, c'est quelque chose qui court sous, à travers, dans l'exercice même de la gouvernementalité” (Fuko 2004: 18), recimo, prevedana je na sledeći način: „Priroda je nešto što se proteže ispod, kroz, pa i u samom vršenju upravljanja” (Fuko 2005b: 32). Srpski jezik ne prepoznaje, osim kao sintagmu, u opisnoj formi, drugi deo Fukoove složenice – *mentalité* – *načina mišljenja* ili *mentalitet*. U prevodu na engleski jezik, reč zadržava osobenosti koje ima u originalu – *governmentality*. Navedena rečenica na engleskom jeziku glasi „Nature is something that runs under, through, and in the exercise of governmentality” (Fuko 2008: 16).

upravljanja, vladavine (gouverner) i načina mišljenja ili mentaliteta (mentalité) Fuko ukazuje na to da nije moguće proučavati tehnologije moći bez analize političke racionalnosti koja ih podupire. On koristi pojam vladavine u sveobuhvatnom smislu kojim naglašava blisku vezu između oblika moći i procesa potčinjavanja (v. Lemke 2011: 2). Štejerl, ponavljajući Fukoovo određenje pojma *gouvernementalité* kao specifičnog oblika sprovođenja moći kroz *produkciju istine*, ukazuje na vezu *vladanja*, i *dokumentarnosti*, kao oblika i procedure *produkcije istine*. Ona kaže:

Dokumentalnost opisuje prožimanje specifične dokumentarne politike istine s nadređenim političkim, društvenim i epistemološkim tvorevinama. Dokumentalnost je ključna tačka u kojoj se oblici proizvodnje dokumentarne istine pretvaraju u vladavinu – ili obrnuto. Ona opisuje povezanost s dominantnim forme politike istine, baš kao što može da opiše kritički stav u vezi sa tim formama. Ovde se naučne, novinarske, pravne ili autentične formacije moći/znanja spajaju s dokumentarnim artikulacijama [...].

Dokumentarne forme ne prikazuju stvarnost u meri u kojoj je proizvode. Dokument funkcioniše, dakle, kao instrument pronalaženja, otkrivanja, koji se ne ostaje veran stvarnosti, već teži tome da je prikaže u željenoj formi. [...]

S jedne strane, artikulacija, proizvodnja i recepcija dokumenta duboko je obeležena odnosima moći i utemeljena na društvenim konvencijama. Ali, s druge strane, snaga dokumenta temelji se na činjenici da on, takođe, služi svrsi da dokazati ono što je nepredvidivo unutar ovih odnosa moći – dokument bi trebalo da ima mogućnost i moć da izrazi ono što je nezamislivo, neizgovoreno, nepoznato, isključujuće ili čak čudovišno – i tako stvoriti mogućnost za promenu (Štejerl 2003b).

Hito Štejerl uočava ulogu dokumentarnosti, odnosno dokumentarnih umetničkih praksi, koja predstavlja svojevrstu modifikaciju uloge ranijih praksi reprezentacije – umesto uspostavljanja ponovnog prisustva, reprezentacija ili reprezentacija moći postaje građenje nove *stvarnosti*. Ovakvo promišljanje govori o mogućnostima, ali i opasnostima koje stoje pred fotografijom i filmom, kao umetničkim praksama, ali i kao procedurama dokumentovanja.

- Alegorija, aproprijacija, dokumentarnost – dokumentarnost u kontekstu postmodernističke teorije alegorije

Pređena posredstvom narativizacije, prošlost može biti i biva recipirana kao istina. Imajući ovakvu funkciju, narativizacija se, i kada se govori o umetničkim praksama, može vezati za diskurs istorije, kao paradigmatičan narativ o stvarnom, o *istini* ili istinitom. Forma narativa u kontekstu umetnosti nije jedna i jedinstvena, čvrsto ustanovljena i određena, već je, pošto „legitimni tehnički sistem jeste onaj koji društvo svaki put iznova organizuje i stavlja na upotrebu [umetniku, odnosno umetnosti] zbog nužnosti života” (Argan 1982: 232), podložna promenama, difuzna, divergentna i kao kvalitet nosi neusklađenost sa uobičajenim ili očekivanim, odliku koja se često, kolokvijalno, karakteriše kao originalnost. Vizuelna, odnosno likovna naracija, ali i bilo koja druga forma naracije, kao potencijalni konstituent umetničkih dela i umetničkih radova proisteklih iz praksi vizuelnih umetnosti i filma, može da bude utemeljena na *stvarnosti*, da bude *potpora* narativu o *istini* ili istinitom, ali i da, kao *reprezentacija stvarnosti*, bude *potpora određenom pogledu na svet*. Mogući zaključak koji proizilazi iz ove tvrdnje jeste da je postojanje diskursa istorije, odnosno njegovo prisustvo, jedan od formativnih elemenata naracije u takvim umetničkim praksama.⁹⁵

„Na elementarnom epistemološkom nivou [...] svaki trag koji je prošlost ostavila postaje dokument za istoričere onoga trenutka u kome spoznaju kako da prouče njegove ostatke, kako da ih ispituju” (Riker 1988: 117). Korišćenje *tragova* i u umetničkim praksama podrazumeva okrenutost ka prošlosti, odnosno *kreativnu obradu* prošlosti kao *stvarnosnog* entiteta (v. Kari 1999: 285), a to stvara osnovu za određenje i proučavanje takvog umetničkog delovanja kao dokumentarnog. Težnja dokumentarnog, odnosno cilj koji se nalazi pred dokumentarnim – da pruži svedočanstvo, da bude u

95 Kako u određenim svojim vidovima moderna i savremena umetnost negiraju naraciju i narativne modele prikazivanja, neophodno konstatovati da umetnička dela i umetnički radovi ne podrazumevaju postojanje naracije (v. Šuvaković 2005: 394). S obzirom na to da se dokumentarna uloga umetničkih dela i umetničkih radova prevashodno se sastoji u građenju faktualnih narativa, one forme umetničkog delovanja distancirane od naracije ne mogu biti adekvatan predmet razmatranja i analize u kontekstu dokumentarnosti, osim, s pozicije istorije kao nauke, ne uzimajući u obzir distinkciju između umetničkog i neumetničkog.

službi čuvanja prošlosti,⁹⁶ da inkorporira diskurs istorije u diskurs umetnosti, da, na izvestan način, bude oruđe nauke, stvara mogućnost da dokumentarnost u kontekstu umetnosti bude analizirana na osnovu veze koja se uspostavlja između takvog umetničkog delovanja i pristupa stvaralaštvu koji kao temeljnu odliku, takođe, ima povezanost sa prošlošću – alegorijskoj umetnosti.

„Tradicionalno shvaćena, alegorija je narativno prepričavanje prethodnog narativa” (Kostelo, Vikeri 2013: 245), i ustaljeno se opisuje kao „’proširena metafora’, zbog njezine sklonosti da cijele pripovjedne sklopove likova, radnji, prizora, predmeta i pojava materijalizirane bilo u jezičnom, vizualnom ili auditivnom mediju, stavi u funkciju kakve misli, ideje ili poruke” (Biti 1997: 4). Alegorijsko predstavljanje vizuelnim jezikom, odnosno stvaranje alegorijskog slikovnog iskaza, može se odrediti kao prikazivanje, ali i reprezentacija određenih pojava – misli, ideja, poruka, vrednosti – koje su prevashodno nematerijalne i njihovo prisustvo ne može biti neposredno ili direktno iskazano i uspostavljeno vizuelnim sredstvima. Na osnovu toga moguće je formulirati deskriptivnu definiciju alegorije u kontekstu likovnih umetnosti – „u formalno-likovnom smislu terminom alegorije određuje se mimetička slika ili skulptura čija su primarna, doslovna i narativna značenja temelj kojim se nagovješćuje općenitije, pomaknuto ili simboličko značenje” (Šuvaković 2005: 38). Ovakva definicija, ipak, ima ograničen vremenski doseg i može biti premisa u analizama umetnosti do okončanja razdoblja koje bi se moglo odrediti kao period poznog romantizma na prostorima zapadne Evrope, doba u kojem se odigrao prekid u procesu *osvajanja stvarnog*, odnosno vreme obeleženo otkrićem fotografije, kao postupka proizvodnje *mehaničkih i impersonalnih ponovljivih slikovnih iskaza*, i početkom njene široke primene. Promena paradigme dovela je do percepcije „da je *estetski* potencijal alegorije iscrpen” i da se, stoga, „alegorija povukla u tamu prošlosti” (Ovens 1989: 551), a potom i do potrebe da se sâm pojam redefiniše i reaktuelizuje.

Alegorija je jedan od ključnih predmeta razmatranja studije „Porijeklo njemačke žalobne igre” („Ursprung des deutschen Trauerspiels”) Valtera Benjamina, napisane 1925, a objavljene 1928. godine. Alegorija, prema Benjaminovom gledištu, „beleži [...] razilaženje materijalnog sadržaja i sadržaja istine”, a kao ishodište tog procesa „materijalni sadržaj dela postaje

96 Ova premisa potcrtava prvu od četiri težnje dokumentarnog, kako ih je definisao Majkl Renov – *da zabeleži, otkrije ili sačuva*, dok preostale tri – *da ubedi ili promoviše, da analizira i ispita i da izrazi* (v. Renov 1993: 21), u određenoj meri potiskuje u drugi plan, ali ih ne negira.

fragmentovan i zagonetan, dok se unutrašnja istina sakriva iza te zbunjujuće površine, zahtevajući intenzivno dešifrovanje i nagađanje” (Miler 2009: 183). Alegorija, kao „pojam blizak dijakronijskoj strukturi vremenitosti” (Paić 2018: 120), u temelju ima *istorijski uslov* u kojem Benjamin pronalazi i *istorijsku viziju* oslikavajući istoriju „kao opadanje, tonjenje ljudskog napora u propast i smrt, kontinuirana klopka ljudskih težnji – navodno duhovnih – unutar ciklusa same prirode” (Miler 2009: 183). Tvrdnja da „ono što se predstavlja kao večno, alegoričar razotkriva kao prolazno” (*ibid*), naglašava povezanost alegorije sa istorijom. Ako, kako smatra Vajt, *prošlost nije moguće spoznati osim putem tekstualizovanih, protumačenih izveštaja*, alegorija može biti predstavljena kao *izveštaj* kojem predstoji da bude u potpunosti *tekstualizovan* i koji *tumačenjem* može da preuzme funkciju sredstva *potvrđivanja narativa o stvarnom* ili pružanja *potpore* takvom narativu, odnosno, sledeći zaključivanje Hejdena Vajta – kao *fikcija predstavljanja činjenica*. Drugim rečima – postoji „svijest o alegorijskoj naravi svakog perceptivnog i verbalnog prikazivanja stvarnosti pa tako i onog znanstvenog”, o čemu govori i to što „novija⁹⁷ historiografska proza raskriva arbitrarnost vlastita diskurza razgolićuje kriterije svoje selektivnosti” (Biti 1997: 5). Pozicionirana u polju interferencije *diskursa istoričara* i *diskursa književnika* (v. Vajt 1978: 121), odnosno diskursa umetnika, alegorija biva implicitno definisana kao obrada istorijskog. Stoga se, u kontekstu umetnosti, bez obzira na određena nepoklapanja u sadržaju i na nešto izmenjen obim, može povući paralela između alegorije i dokumentarnosti definisane kao – *kreativna obrada stvarnog*. Ovakvo određenje proizvod je zaključivanja u kojem se neistovetnost određenih pojmova, pre svega *istorije* i *stvarnosti*, ostavlja po strani, odnosno u kojem se njihove razlike zanemaruju kako bi, u izvesnom smislu, njihova unija mogla biti posmatrana kao konstanta. To je razlog zbog kojeg, kao ni prethodno ustanovljena definicija koja je ograničena na jasno omeđen vremenski period, ovakvo određenje ne može biti univerzalno. Međutim, kao *privremeni opis* (v. Ovens 1989: 552), ono predstavlja polazište za analizu alegorije u okviru odnosa koji uspostavljaju dokumentarnost i umetnost, odnosno kao osnova za razmatranje alegorije u kontekstu teorija dokumentarnosti i dokumentarnih praksi u vizualnim umetnostima i filmu.

Još jedna Benjaminova teza učvršćuje vezu između alegorije i diskursa istorije. Benjamin je, naime, ruševinu definisao kao simbol alegorije *par excellence*, jer – ruševina „predstavlja istoriju

97 Ova vremenska odrednica odnosi se na početak devete decenije dvadesetog veka.

kao nepovratni proces razlaganja i propadanja, postepenog udaljavanja od porekla” (Ovens 1989: 554). On piše:

Uvid u prolaznost stvari i ona briga da se spasu u vječno, [jeste] jedan od najjačih motiva u alegorijskom. Ni u umjetnosti, ni u znanosti i državi, u srednjem vijeku nije bilo ničeg što bi se moglo uporediti sa ruševinama koje je u svim ovim područjima antika ostavila za sobom. Tada je znanje o prolaznosti potjecalo iz neizbježnog opažaja. [...] Alegorija je najtrajnije nastanjena tamo gdje se prolaznost i vječnost najbliže susreću (Benjamin 1989: 179–180).

Kreig Ovens, jedan od mladih kritičara koji su bili saradnici časopisa „Oktobar” („Journal October”), objavio je, 1980. godine, svoj verovatno najuticajniji tekst – „Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma” („The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”). Imao je, tada, trideset godina. Određenje i razmatranje alegorije u delu Valtera Benjamina i njegova specifična upotreba ovog termina u osnovi su Ovensovih teorijskih postavki. Koristeći *alegoriju* kao *teoretsko sredstvo*⁹⁸ (v. Denegri 2006: 338), Ovens naglašava vezu koju alegorija uspostavlja sa tradicijom i prošlošću, odnosno sa istorijom. On piše: „Alegorija je nastala kao odgovor na [...] osećaj otuđenja od tradicije; tokom čitavog svog postojanja bila je u službi premošćivanja jaza između sadašnjosti i prošlosti koja je, bez alegorijske reinterpretacije, mogla ostati, nedostupna. Svest o udaljenosti prošlosti i želja da se ona spase za sadašnjost – to su dva ključna podsticaja alegorije” (Ovens 1989: 551).

Ovens zaključuje „da je alegorija i stav, a ne samo tehnika, i percepcija, a ne samo postupak” (*ibid*: 552). Polazeći od tvrdnje da se „alegorija pojavljuje kad god se neki tekst udvaja”, odnosno, da se „u alegoričnoj strukturi, [...] jedan [...] tekst iščitava kroz drugi” (*ibid*),⁹⁹ Ovens tradicionalnu i modernističku zamisao alegorije transformiše u model postmodernističke dekonstrukcije naracije (v. Šuvaković 2005: 39), odnosno uvodi transformisana načela alegorije u teorijsko-kritički diskurs, kako bi taj diskurs, pretrpevši promene, postao adekvatan karakteru umetnosti postmodernističkog predznaka (v. Denegri 2006: 339). Shvatana kao „kao izraz koji se spolja dodaje drugom izrazu [...], kao nešto naknadno dodato ili pripisano delu” (Ovens 1989:

98 Ješa Denegri navodi tvrdnju koju je Rosalind Kraus (Rosalind Krauss), jevrejsko-američka teoretičarka i kritičarka umetnosti, jedna od stožernih ličnosti časopisa „Oktobar”, izrekla u razgovoru sa En Indri (Ann Hindry). Taj razgovor publikovan je 1996. godine, u majskom izdanju časopisa „Art Press”.

99 Ovens svoju tezu naziva *privremenim opisom*, a ne *definicijom* (v. Ovens 1989: 552).

566), alegorija je bila suštinski odvojena od dela, *dodatak* bez kojeg je umetničko delo može postojati, čije nepostojanje, čak, u pojedinim slučajevima, delu daje osobenu privlačnost.¹⁰⁰ Alegorija, kao dodatni sadržaj, čini da postoji svojevrsan *višak – dva sadržaja u okviru jedne forme*. Pri tome, kao odvojiv deo, ne apsolutno čitljiv i stoga ne uvek jasan, sadržaj može biti zamenjen tako da *zamena*, druga alegorija, u potpunosti preuzme poziciju i ulogu prve, poništi je, i prividno postane imanentna delu. „Teorija modernizma pretpostavlja da se mimezis, usklađivanje slike sa referentnim značenjem, može zanemariti ili ukinuti i da sam umetnički predmet može zameniti (metaforično) svoje referentno značenje” (*ibid*: 589). Takva premisa vodi zaključku da alegorija, odnosno alegorijska umetnost, kao nestalna, lišena nepromenljivog značenja, ne može biti *sredstvo potvrđivanja ili dokazivanja narativa* kojem je imanentna nepromenljivost, koji počiva na uspostavljenoj vezi sa stvarnošću, odnosno sa *stvarnim subjektom* i egzistira kao *sredstvo dokazivanja tvrdnje da sâm narativ ima potporu u činjenicama*. S druge strane, „postmodernizam ne zanemaruje niti ukida referentno značenje”, ali „dovodi u pitanje postupak povezivanja sa referentnim značenjem” (*ibid*), bez obzira na konstantnost veze sa prošlošću koja može biti okarakterisana i kao potpora *istorijskoj imaginaciji*.

Kad postmodernističko delo govori o sebi, ono to više ne čini da bi objavilo svoju autonomiju, samodovoljnost, transcendentnost, već pre da bi pričalo o sopstvenoj kontingentnosti, nedovoljnosti, nedostatku transcendentnosti. Ono govori o želji koja se nikada neće ostvariti, o težnji koja nikad neće biti dostignuta; kao takav, njegov dekonstruktivni podstrek usmeren je ne samo protiv savremenih mitova u kojima nalazi svoje teme, već i protiv težnje ka potpunoj prevlasti simbola koja karakteriše modernističku umetnost (*ibid*).

Objava nedovoljnosti, koja ne samo da implicira snažniju potrebu za *dodatkom*, već dovodi u pitanje postojanje dela koje nema *dodatni izraz, dekonstruišući odvojiv narativ* i pronalazeći izvesne neraskidive spojeve, čini ili može da učini nepromenljivom vezu označenog i označitelja, odnosno vezu *dva sadržaja u okviru jedne forme* – umetničkog dela i alegorije kao

100 Pišući o Đordonevoj (Giorgione) slici „Oluja” („La Tempesta”), Đuzepe Fjoko (Giuseppe Fiocco) se osvrće na nepoznato, izgubljeno značenje tog renesansnog dela, odnosno na mnogobrojna tumačenja simbola i alegorija koje je pretpostavljeno imala, i piše: „Njena enigmatičnost [...], bez ikakve štete po slikarstvo dodaje [...] draž” (Fjoko 2005: 62).

izraza koji mu, u ovom slučaju – nije dodat, već se može smatrati imanentnim. Nepromenljivost, kao preduslov, stvara potencijal da alegorijska umetnost bude i dokumentarna.

Krejt Ovens, sledeći takve obrasce, pronalazi moguće veze koje se uspostavljaju između postmodernističke alegorije i savremene umetnosti. Prva veza uspostavlja se preko *prisvajanja slika*. Druga proizilazi iz *alegorijskog kulta ruševine* i odlikuje se *težnjom ka čitanju mesta, ne samo u smislu njegovih topografskih osobenosti, već i psiholoških odjeka*. Treća veza između alegorije i savremene umetnosti podrazumeva postojanje *strategije akumulacije* koja kao posledicu ima stvaranje *parataktičnog dela jednostavnim ređanjem jedne stvari za drugom*. Jedna od *paradigmi* takvog dela jeste i *matematička progresija* (v. *ibid*: 553–556).

Daglas Krimp (Douglas Crimp), kustos i kritičar, saradnik časopisa „Oktobar”, u jesen 1977. godine organizovao je izložbu pod nazivom „Slike” u alternativnoj njujorškoj galeriji „Prostor umetnika” („Artists’ Space”). Iako u predgovoru kataloga izložbe Krimp nije upotrebio termin *aproprijacija*, „potonji sled događaja [...] retroaktivno je ovenčao ovu izložbu epitetom inauguralne manifestacije *aproprijacijske umetnosti*” (Sretenović 2013: 5–6).

Prva veza savremene umetnosti i alegorije koju Ovens predlaže – ona koja se uspostavlja preko *prisvajanja slika*¹⁰¹ – ukazuje na povezanost alegorije sa *aproprijacijom* kao umetničkom strategijom. „U novije vreme”, piše početkom dvadesetog i prvog veka Robert S. Nelson (Robert S. Nelson), američki istoričar umetnosti – „’*aproprijacija*’ se, zajedno sa još jednim terminom, ’*alegorija*’, primenjuje na izvesne trendove u savremenoj umetnosti, a naročito na tu specifičnu umetničku praksu [...] koja preuzima modernizam, delimično ga prazni od njegovog semiotičkog obilja, a onda manipulativnim putem preobražava u postmoderne konstrukcije” (Nelson 2004: 214). Nelsonov zaključak u skladu je sa tezom koja se pronalazi u Ovensovom eseju – da se *alegorija*,

101 Za razliku od Krimpa, Ovens upotrebljava termin *aproprijacija*. U eseju „Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma” on piše: „The first link between allegory and contemporary art may now be made: with the appropriation of images” (Ovens 1980: 69). Ipak, on o *aproprijaciji* ne govori kao o jasno određenoj i diferenciranoj umetničkoj strategiji ili proceduri, pa je prevod Jasmine Milićević iz 1989. godine, u kojem je sintagma *appropriation of images* prevedena kao *prisvajanje slika*, adekvatan (v. Ovens 1989: 553). Istu reč – *prisvajanje* – koristi i Dejan Sretenović u nazivu svoje studije o *aproprijaciji kao stvaralačkoj proceduri* – „Umetnost prisvajanja” (Sretenović 2013).

postajući *adekvatna karakteru umetnosti postmodernističkog predznaka, transformiše u model postmodernističke dekonstrukcije naracije.*

Aproprijacija je tokom poslednjih decenija dvadesetog i na početku dvadeset i prvog veka, postala jedan od ključnih termina istorije i teorije umetnosti. Primena tog termina „ukazuje na situaciju u kojoj neko umetničko delo usvaja izvesne predpostojeće elemente” (*ibid*: 210), odnosno, pojam *aproprijacija*, u kontekstu umetnosti, u najkrećem, podrazumeva proces u kojem umetnik preuzima, *prisvaja* „predpostojeće slike kako bi ih ponovo upotrebio u drugačijem kontekstu ili sa drugačijom svrhom u vidu, menjajući na taj način njihovo značenje” (Sretenović 2013: 5).¹⁰²

Etimološki posmatrano, reč „aproprijacija” bi teško mogla biti jednostavnija ili nevinija, budući da potiče od latinskog predloga *ad* koji se koristi za obrazovanje dativa i prideva *proprius*, sa značenjem „lični ili sopstveni”, koji daju kombinaciju *appropriare*, „učiniti svojim“ ili „prisvojiti”. Ako ostavimo po strani političko-pravni smisao ovog glagola, kao recimo u apropriranju ili odobravanju fondova za neku organizaciju, „apropriirati” danas znači usvojiti nešto zarad sopstvene primene, dok se izvedeni pridev *appropriate* u današnjem engleskom jeziku koristi u značenju pripojen ili prisajedinjen, vlastit, privatan, kao i prikladan ili doličan. Glagol aproprirati (prisvojiti) ima i negativnije konotacije kada implicira neovlašćeno prisvajanje neke stvari, pa čak i otmicu ili krađu. Shvaćena, bilo u pozitivnom ili pežorativnom smislu, apropijacija nije pasivna, objektivna ili nezainteresovana, već aktivna, subjektivna i motivisana (Nelson 2004: 210).

Ipak, uprkos prividnoj jednostavnosti, veoma učestala, široka i višeznačna upotreba termina apropijacija je „u toj meri zakomlikovala njegov smisao i okružila ga disonantnim i često opozitnim definicijama i eksplikacijama, da je nekom vrstom prećutnog konsenzusa sveden na kišobran odrednicu koja istovremeno govori i sve i ništa” (Sretenović 2013: 17). Kompleksnost pojma i neodređenost njegove istorije uzrok je nemogućnosti jasnog utvrđivanja modaliteta i potencijala njegove primene, podrazumevajući pronalaženje i analizu apropijacijskih postupaka i procedura u umetničkim praksama pre sedamdesetih godina dvadesetog veka, ali i onima koje su prethodile 1917. godini i pokušaju Marsela Dišana (Marcel Duchamp) da predstavi redimejd (readymade) pod nazivom „Fontana” („Fountain”) na inauguracionoj izložbi Društva nezavisnih

102 Edvard Lusi-Smit (Edward Lucie-Smith), „Aproprijacija” u *Rečnik umetničkih termina*, 2004, navedeno prema: Sretenović 2013: 5.

umetnika (Society of Independent Artists) u Njujorku.¹⁰³ Redimejd, „napravljeni proizvedeni predmet vanumetničkog porekla koji je preuzet, preoznačen, premešten i izložen kao umetničko delo sa ili bez dodatih materijalnih ili verbalnih intervencija” (Šuvaković 2013: 73) – Dišanov koncept – ključna je, iako ne prva tačka *moderne apropijacije*.

Počeci *moderne apropijacije* pronalaze se u preuzimanju i prisvajanju neumetničke građe u vreme istorijskih avangardi. Montaža kao odlika nove umetnosti, odnosno kolaž, asamblaž i fotomontaža – nove vrste umetničkih dela, određene okvirima termina *avangardna kategorija dela*, koji je uveo Peter Birger (Peter Bürger) – vodile su nastanku moderne apropijacije. „Prvim kolažem u umjetnosti 20. stoljeća obično se smatra Picassova slika 'Mrtva priroda s pletenom stolicom' (1912). Na toj slici Picasso je zalijepio komad voštanoga platna s uzorkom ispletanih šiba, koji više nije likovno prikazivao, nego izravno citatno zamjenjivao pletenu stolicu” (Oraić Tolić 1990: 120). Ipak, najveći deo neumetničke građe u to doba, proizilazio je iz upotrebe fotografije i štamparskih procesa zasnovanih na fotografskim postupcima. „Picasso je [1913. godine] na slici 'Mrtva priroda s violinom i plodovima' od novinskih izrezaka oblikovao zdjelu u kojoj jabuke i kruške nisu bile naslikane, nego izrezane iz novina, mehanički zalijepljene i tako citirane” (*ibid*). Takav postupak, koristi kraj u procesu *osvajanja stvarnog*, koji je uslovalo otkriće fotografije, kako bi element mimetičkog dovelo do određenog, bar na nivou pojavnog – višeg stepena. Iako veoma jednostavan, Pikasov izbor da *citira* vodi tome da se *jedan tekst iščitava kroz drugi*, odnosno da se jedan vizuelni iskaz preuzima, *prisvaja* i koristi da bi bio stvoren drugi.

Određeni oblici montaže fotografija i formiranja složenih kompozicija na taj način, mogu se pronaći u stvaralačkim praksama od druge četvrtine devetnaestog veka. Međutim, fotomontaža kao kolaž sačinjen od fragmenata fotografija, i, vrlo često, fotografija dobijenih posredstvom štamparskih postupaka, kao i sam termin – *fotomontaža* – svojevrsan su *izum* berlinskih dadaista, s kraja druge decenije dvadesetog veka. Raul Hausman (Raoul Hausmann), austrijski pisac, vizuelni umetnik i jedna od ključnih ličnosti berlinskog „Kluba Dada” zapisao je: „Obuzet stvaralačkim žarom, imao sam potrebu da toj tehnici bude dato ime, i, u dogovoru sa Georgom Grosom [(George Grosz)], Džonom Hartfildom [(John Heartfield)], Johanesom Baderom [(Johannes Baader)] i Hanom Heh [(Hannah Höch)], odlučili smo da ta dela nazovemo *fotomontažama*”. Taj termin je

103 „Februara 1917. godine pisoar poznat kao 'Fontana' bio je podnet Društvu nezavisnih umetnika, koje je odbilo da ga izloži, posle čega je prenet u galeriju Alfreda Štiglica [(Alfred Stieglitz)], u Petoj aveniji broj 21, i fotografisan ispred jedne apstraktne slike američkog slikara Marsdena Hartlija [(Marsden Hartley)]. Nedugo nakon toga pisoar je nestao” (Bal, Knafo 1995: 129).

izabran kako bi, piše dalje Hausman, izrazio „averziju prema tome da izigravamo umetnike i želju da, razmišljajući o sebi kao o inženjerima (otuda i naša naklonost prema radnicima, generalno), konstruišemo, montiramo svoja dela”¹⁰⁴ (Ades 1976: 7).

Osobenost dadaističkog kolaža, ujedno i razlika u odnosu na kubističke procedure stvaranja tehnički istovrsnih dela, leži u odsustvu mimetičkih težnji. Pablo Pikaso i Žorž Brak (Georges Braque), kao najizrazitiji predstavnici kubizma i stvaraoci u značajnoj meri okrenuti montažnim postupcima, kolažu su pristupali kao svojevrsnom alternativnom slikarskom postupku. Drugim rečima, umesto sopstvenog potencijalnog vizuelnog teksta građenog na način uobičajen za njihov stvaralački proces – slikane površine – upotrebili bi *citata*. Berlinski dadaisti, s druge strane, svojim kolažima ne *podražavaju*, već grade fragmentarni vizuelni narativ sačinjen od nizova *citata*, koji se, u slučaju njihovog rada, mogu odrediti kao *reprezentacija nestvarnih odnosa pojedinaca prema njihovim stvarnim uslovima postojanja*.

Jedna od najvećih i najčuvenijih fotomontaža, berlinska dadaistička kompozicija Hane Heh poznata pod nazivom „Rez dada nožem za torte kroz poslednju vajmarsku od piva podbulu kulturnu epohu Nemačke” („Der Schnitt mit dem Kuchenmesser dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschland”),¹⁰⁵ nastala 1919. godine, predstavlja „dadaistički manifest koji se odnosi na politiku vajmarskog društva (Lavin 1993: 19). Ta fotomontaža jedno je od ključnih dela ove specifične forme aproprijacijske umetnosti, delo koje, mada anahrono, može biti razmatrano u kontekstu teorijsko-kritičkog diskursa alegorije transformisanog u skladu sa karakterom umetnosti *postmodernističkog predznaka*, ali i delo koje se može analizirati kao nosilac crte dokumentarnosti. Ovaj monumentalni kolaž sačinjen je od fragmenata preuzetih iz ilustrovanih časopisa i tehničkih prospekata, fotografija i pisanih fragmenata (v. Stanarević 1998: 77). S obzirom na društvenu i političku konotaciju koju kolaž nosi, njegova analiza, ujedno analiza dela kao dokumenta koji je zabeležio *duh dezintegracije* Vajmarske republike (v. Kuspit 2013: 193–194), podrazumeva identifikovanje ličnosti koje su reprezentovane – Heh se poigrava pojavnošću ali i istorijskom ulogom cara Vilhelma II (Wilhelm II) čije upečatljive brkove skrivaju dvojica rvača, Paula fon Hindenburga (Paul von Hindenburg), feldmaršala i budućeg predsednik krhke

104 Hausman 1958: Raoul Hausmann. *Courier Dada*. Paris, s. 42, navedeno prema Ades 1976: 7.

105 Gertrud Jula Deh (Gertrud Jula Dech) „ukazuje na razne varijante naziva, odnosno naslova ove fotomontaže, pri čemu je nekada korištena riječ Kuchenmesser (slastičarski nož), a nekada opet Küchenmesser (kuhinjski nož). U: Schnitt mit dem Küchenmesser DADA. Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch, Münster 1981, str. 48ff” (Stanarević 1998: 136).

republike, čija glava se nalazi na telu Else fon Karlberg (Else von Carlberg), plesačice poznate pod pseudonimom Sent M'Ahesa (Sent M'Ahesa), generala Karla fon Pflanzera-Baltina (Karl von Pflanzera-Baltin) koji se nogom oslanja na glavu Gustava Noskea (Gustav Noske), ministra odbrane, kancelara Fridriha Eberta (Friedrich Ebert)... Svi oni nalaze se desnom, gornjem, *aitidada* delu kolaža. U levom, gornjem *dada* delu, dominantno je lice Alberta Ajnštajna (Albert Einstein) i poruka „He, he, mladi čoveče, dada nije umetnički pokret”.¹⁰⁶ Središnji deo zauzimaju lica Vladimira Iljiča Lenjina (Владимир Ильич Ленин), predvodnika dve godine ranije izvedene Oktobarske revolucije, dadaiste Johanesa Badera, Karla Radeka (Karl Radek), marksiste i revolucionara, samog Karla Marksa (Karl Marx), kao i telo plesačice Luize Nidi Impekoven (Luise Niddy Impekoven) koje žonglira glavom angažovane umetnice leve političke orijentacije Kete Kolvic (Käthe Kollwitz). U donjem desnom delu – *dadaisten* (*dadaisti*) – nalaze se Raul Hausman, Georg Gros i Viland Hercfeld (Wieland Herzfelde), još jednom Nidi Impekoven koja pomaže Džonu Hartfildu prilikom kupanja, pesnik Teodor Dobler (Theodor Däubler), glumica Asta Nilsen (Asta Nielsen), plesačica Pola Negri (Pola Negri)... Sama Hana Heh, svojim portretom, u tom delu kolaža, spaja voz „Balkanzug” koji, kako svedoči natpis na njemu, putuje od Berlina do Konstantinopolja, i političku kartu Evrope na kojoj su označana države u kojima, te 1919. godine, žene imaju pravo glasa. Na kolažu se mogu prepoznati i pesnikinja Elza Lasker-Šuler (Elsa Lasker-Schuler) i Valter Ratenau (Walther Rathenau), liberalni jevrejsko-nemački industrijalac koji će postati ministar spoljnih poslova i koji će biti ubijen u atentatu (v. Lavin 1993: 19–23). „Prvi autori fotomontaža, dadaisti, polazili su od stanovišta, za njih neospornog, da je ratno slikarstvo, postfuturistički ekspresionizam, propalo zbog svoje neobjektivnosti i odsustva stava, te da je ne samo slikarstvu, već svim umetnostima i umetničkim tehnikama, bila je potrebna temeljna i revolucionarna promena, kako bi ostali u dodiru sa životom svoje epohe” (Edes 1986: 10). Promena koju su berlinski dadaisti želeli da izvedu podrazumevala je *objektivnost* i postojanje *stava* zauzetog u odnosu na, kako svedoči njihov rad, društveno i političko okruženje. „Čini se da su izumitelji strategije montaže od samog početka bili svesni njene inherentno alegorijske prirode: 'javno govoriti sa skrivenim značenjem', kao odgovor na zabranu javnog govora” (Buhloh 1982: 43). Georg Gros je rekao da je fotomontaža omogućila berlinskim dadaistima da alegorijski kažu „slikama ono što bi cenzori zabranili da bude rečeno rečima” (Edes 1986: 10).¹⁰⁷ U osnovi,

106 U originalu: „He, he, Sie junger Mann Dada ist keine Kunstrichtung”.

107 Hausman 1958: Raoul Hausmann. *Courier Dada*. Paris, s. 46, navedeno prema Edes 1986: 10.

montažne forme, kolaž, asamblaž i fotomontažu, karakterišu odlike koje Krejg Ovens određuje kao bitne za postojanje *alegorijskog impulsa*. Iako u epohi avangardi, alegorija kao strategija u montažnim postupcima berlinskih dadaista u skladu je sa *karakterom umetnosti postmodernističkog predznaka*. Uz *neposredan dodir sa istorijskom stvarnošću*, berlinski dadaisti na više nivoa stvaraju *dva sadržaja u okviru jedne forme*. Unutar okvira koje su postavili, uspostavlja se veza sa *stvarnim subjektima* oličenim u prethodno vanumetničkim elementima i dolazi do toga da se *jedan tekst iščitava kroz drugi*. Istovremeno, tehnički aspekti njihovih montažnih dela podrazumevaju *prisvajanje slika*, noseći i određene specifičnosti:

Alegorijski fragmenti u sugestivnim juksta-pozicijama pretpostavljaju publiku koja ima određena saznanja – montaža je tehnika koja je veoma prikladna za prikrivenu i otvorenu propagandu. Nadalje, alegorijski prikaz dovodi do mogućnosti da posmatrač ostvari niz interpretacija i sprovede igru otkrivanja značenja. Značenja, politička i druga, namerno nisu eksplicitna. Alegorija nije preskriptivna. Posmatrač je aktivan, kreativan sagovornik u konstruisanju značenja, a ne pasivni konzument. Alegorija često podrazumeva i nadovezuje se na zajedničko znanje ili sistem vrednosti koji dele autor i publika (Lavin 1993: 24).

Kubističke kolaže karakteriše prisustvo stvarnog, *neizmišljenog*, dokumentarnog materijala, te se može reći da uspostavljaju određeni *odnos sa stvarnim subjektom*. Međutim, kolažni postupak u njihovom slučaju je subordiniran slikarskom postupku, odnosno, samo je jedan od slikarskih postupaka, koji za cilj ima specifično *osvajanje stvarnog*, takvo da predstavlja diskontinuitet sa istorijom slikarstva, različito od fotografskog, čak mu i suprotstavljeno, ali ipak sprovedeno sa težnjom da *stvarnost* bude *osvojena*, na način koji je, iako za premisu ima objektivnost, duboko subjektivan i ličan.

Dadaističke fotomontaže *govore slikama* umesto *rečima*, izbegavajući na taj način zabranu kao potencijalnu opasnost koju je nosio društveno-politički kontekst mesta i vremena njihovog nastanka. Grosova razmišljanja u vezi sa time jasno svedoče o težnjama i ciljevima koje su berlinski dadaisti stavljali pred sebe, govori o uslovljenosti stvaralačkog rada *stvarnim uslovima postojanja*, mogu se analizirati kao iskaz autora o prirodi sopstvenog dela i razmatrati imajući kao premisu tezu Karla Plantinge da je dovoljno da umetnik svoje delo odredi kao dokumentarno da bi ono to i bilo. Iako se dokumentarnost ne ističe kao determinujuća niti ključna odlika dadaističkih fotomontaža, u iskazima umetnika nalaze se određenja koja mogu biti pročitana

potvrda dokumentarnosti takvih montažnih dela. Pored toga ona se nesumnjivo mogu opisati kao *kreativna obrada stvarnog*, odnosno stvaranje *narativa o stvarnom* kontekstualizovanog diskursom istorije. Kao takva, ona ukazuju na povezanost aproprijacije kao stvaralačke procedure, teorijsko-kritičkog diskursa alegorije koji je *adekvatan karakteru umetnosti postmodernističkog predznaka* i dokumentarnosti kao *značajanog i uticajanog činiloca savremene umetnosti*.

Čin izlaganja redimejda „Fontana” Marsela Dišana, koji se odigrao nakon prvih Pikasovih i Brakovih kolaža, a koji je prethodio fotomontažama berlinskih dadaista, iako neuspešan, smatra se „supremnim utemeljivačkim aktom modernog aproprijacionizma”, a umetničko delo ili umetnički rad¹⁰⁸ „neprikosnovenim kontrolnim objektom prema kojem se odmeravaju sve potonje politike aproprijacije” (Sretenović 2013: 49). Na pitanje šta je to redimejd Marsel Dišan je, 1968. godine odgovorio: „Redimejd je umetničko delo za koje, da bi nastalo, nije potreban umetnik” (Dišan 1972: 90). Njegov odgovor nametnuo je pitanje šta jeste potrebno da bi jedno takvo delo nastalo. Argan daje mogući odgovor. On smatra da „predmet (koji) nema umetničku vrednost po sebi [...] izrečenim sudom subjekta dobija takvu vrednost”, odnosno da je ono što takvu – *estetsku* – vrednost određuje „čist mentalni čin” (Argan, Oliva 2005: 75). Sam Dišan jeste subjekt čijim je sudom *predmet vanumetničkog porekla preuzet, označen i izložen kao umetničko delo*. Dišan je uveo i pojam *potpomognuti redimejd (assisted readymade)*, da bi označio one predmete kojima je bio dodat neki detalj, predmetni, vizuelni ili tekstualni. Upravo prvi redimejd – „Točak bicikla” („Roue de bicyclette”), nastao 1913. godine, je *potpomognuti redimejd*. Taj objekt, točak bicikla bez gume pričvršćen nepokretnim delom za drvenu stolicu, jeste, kada se radi o postupku kojim je stvoren – *asamblaž – trodimenzionalni predmetni kolaž*. Kratki esej „Apropo 'ready-mades'”, napisan 1961. godine, Dišan završava sledećom opaskom: „Poslednja opaska za ovaj diskurs ego-manijaka: Budući da su tube sa bojom koje umetnik koristi načinjeni, gotovi proizvodi, moramo zaključiti da su sve slike na svetu *potpomognuti redimejd*” (Dišan 1995: 72). Sopstvenu misao razjasnio je sedam godina kasnije u razgovoru sa Frensisom Robertsom (Francis Roberts) – „Tubu boje koju umetnik upotrebljava nije napravio taj umetnik, već fabrikant boja. Tako slikar u stvari pravi redimejd: on slika jednim fabričkim predmetom koji se zove boja. Eto, to bi bilo

108 Artur Danto piše: „Profesor Ted Koen (Ted Cohen) tvrdi da rad nije pisoar, već čin njegovog izlaganja [...] Koen tako 'Fontanu' stavlja u žanr hepeninga, i ne vidi je, čemu bih ja bio sklon, kao doprinos istoriji skulpture” (Danto 1986: 34). Ovaj primer ilustruje distinkciju između umetničkog dela i umetničkog rada (v. Šuvaković 2005: 646, 647) i ukazuje na prividno suprotstavljene mogućnosti određenja proizvoda različitih umetničkih praksi. Istovremeno on govori o kompleksnosti pojave redimejda i divergentnosti tumačenja pozicija te pojave u kontekstu istorije i teorije umetnosti.

objašnjenje; međutim, kada sam to radio, nije bilo nikakve namere da objašnjavam” (Dišan 1972: 90–91). Dišanov *diskurs ego-manijaka* jedan je od dokaza, a moguće i povod, za metaforu Roberta S. Nelsona o aproprijaciji kao potencijalnom *teoretskom Pakmanu*.

Pojam aproprijacije se lako proširuje na čin same interpretacije i na individualni angažman u bilo kom spoljašnjem ili unutrašnjem procesu. Tako aproprijacija može biti sama percepcija, kao odgovor na viđene stvari, pa čak i sećanje, kao rekonstrukcija prošlosti u umu. Međutim, proširen do takvih razmera, čin aproprijacije postaje teoretski Pakman (Pac-Man) koji se sprema da proguta sve ostale teoretske termine i metode, što bi ga učinilo analitički beskorisnim.¹⁰⁹

Stoga je, za naše svrhe, „aproprijaciju” bolje ograničiti na vizuelne umetnosti i na savremene načine uvođenja spoljašnjeg faktora u umetničko delo, ili, još jednostavnije, na metode koji umetnost čine umetnošću (Nelson 2004: 214).

Ilustrujući prvu povezanost alegorije i savremene umetnosti – *preko prisvajanja slika* – Ovens navodi dela umetnika Šeri Levin, Troja Brauntaha (Troy Brauntuch) i Roberta Longoa (Robert Longo), koji su, pored Džeka Goldstajna (Jack Goldstein) i Filipa Smita (Philip Smith), bili učesnici izložbe „Slike”. Njihovo kasnije delovanje, kao i delovanje umetnika koji su, pored njih, predstavljeni na izložbi „Generacija Slika 1974–1984” („The Pictures Generation, 1974–1984”), održanoj 2009. godine u njujorškom Muzeju umetnosti Metropolitan (Metropolitan Museum of Art),¹¹⁰ među kojima su bili Sindi Šerman, Barbara Kruger, Ričard Prins (Richard Prince) i Džon Baldesari (John Baldessari), pruža potporu Ovensovoj upotrebu alegorije koja je transformisana u skladu sa *karakterom umetnosti postmodernističkog predznaka* i upotrebljena

109 Pakman (Pac-Man) je arkadna igra koja se na tržištu Sjedinjenih Američkih Država pojavila 1980. godine, ubrzo stekla kulturni status, a još uvek je veoma popularna. Junak igre, okrugla ili loptasta žuta figura, kreće se kroz lavirint bežeći od duhova, aveti – figura koje imaju formu uobičajene, jednostavne stilizacije. Pakmanov cilj je da proguta sve što se u lavirintu nalazi, a kada to učini prelazi na sledeći, teži nivo – istovetan lavirint sa nešto bržim duhovima. Nelson ovu igru koristi kao metaforu, sugerišući da aproprijaciji, kao teorijskoj platformi, može biti pripisana težnja da inkorporira – *proguta* – izuzetno veliki broj postupaka i procedura koji odlikuju umetničke prakse, na način na koji je Dišan, uz dozu ironije i pominjanje *diskursa ego-manijaka*, slikarstvo svoga i prethodnih vremena, odnosno sve slike od početka industrijskog pakovanja boja u tube, približno od sredine devetnaestog veka, okarakterisao kao *potpomognute redimejde*. Drugim rečima, Nelson kaže da bi u svim umetničkim praksama, uz određene premise, bilo moguće pronaći aproprijaciju, što bi razmatranje tog termina u kontekstu istorije i teorije umetnosti obesmisliilo, odnosno, učinilo bi termin *aproprijacija* – *analitički beskorisnim*.

110 Jedini umetnik koji je predstavljen na izložbi „Slike”, 1977. godine, a čija se dela nisu našla na izložbi „Generacija Slika 1974–1984” bio je Filip Smit (v. *The Pictures Generation, 1974–1984 – Exhibition Overview*. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/pictures-generation>, pristupljeno 12. februara 2022. godine).

kao *teoretsko sredstvo*. Može se reći da se gotovo bez izuzetka radi o umetnicima koji „sebe nisu predstavljali kao umetničke fotografe, već kao umetnike koji sticajem okolnosti koriste fotografski medijum” (Šiner 2007: 336).

Kritički tekst koji prati izložbu „Slike” Daglas Krimp započinje opisom dela koje je bilo u nastajanju – kratkog filma „Skok” („The Jump”) Džeka Goldstajna. Film će, piše Krimp, „prikazati ronioca koji sa odskočne daske izvodi salto. Ali odskočna daska i voda u koju on zaranja će biti odsutne u konačnom filmu” (Krimp 1977: 3). Goldstajn, zaista, uklanja sve osim samog skakača, a njega svodi na bleštavu siluetu postavljenu naspram tamne praznine. On to čini kako bi stvorio distancu između predstavljenog i onih koji predstavljeno – umetničko delo – posmatraju. Jer, mišljenja je Goldstajn, distanca je neophodna za uspostavljanje adekvatnog odnosa između umetnika i umetničkog dela s jedne, i recipijenta umetničkog dela, s druge strane, odnosno, samo uz postojanje distance moguće je *razumeti svet*. Drugim rečima – stvarnost biva recipirana samo posredstvom slika koje su sačinjene, satkane od stvarnosti (v. *ibid*).¹¹¹ Tvrdnjom o posredovanju ukazuje se na *prepričavanje prethodnog narativa*, na *prisvajanje*, kao i na vezu sa *stvarnošću*. Goldstajnov film prikazan je, odnosno izložen 1978. godine, u formi filmske instalacije koja se perpetualno ponavlja. „Blještava pojavnost 'Skoka' doslovno je dočarala raskoš i fascinantnost filmske slike, aludirajući i na njenu moć da zadrži pažnju pružajući užitek. Ali, s obzirom na to da je mnoštvo informacija izbrisano sa slike, njena praznina stvara potrebu za promišljanjem, kontemplacijom i, na kraju, traženjem odgovora” (Dika 2003: 27). Pitanja koje film „Skok” nameće na denotativnom nivou odnose se na ono što je uklonjeno, izbrisano – na identitet skakača, na moguća saznanja o dokumentovanom događaju, na vrstu i odlike preutetog filmskog materijala... Na konotativnom nivou, ta nepoznanica prertasta u pitanja koja se odnose na aproprirani vizuelni iskaz ili vizuelni tekst, a tiču se njegovog značenja, kulturalnog koda, kontekstualizovane pozicije, reprezentacije kao uspostavljanja *ponovnog prisustva*... Gotovo kao odgovor na izbrisane informacije, kao svojevrsna mimikrična pojava kulturalnog koda, pojavljuje se „glasina” kojoj biva dopušteno i omogućeno da kruži kroz galerijsku postavku čiji je deo „Skok”. Kroz niz razgovora pojavljuje se podatak da je aproprirana sekvenca izvorno bila deo filma „Olimpijada” Leni Riefenstahl (v. *ibid*: 28). „Olimpijada” jeste *veliki film nastao u nacističkoj Nemačkoj* (v. Kuk

111 Goldstajnovi stavovi i razmišljanja Krimp navodi referišući na publikovan razgovor koji je umetnik vodio sa Morganom Fišerom, američkim umetnikom, filmskim autorom poznatom po svojim minimalističkim filmovima – Morgan Fisher, “Talking with Jack Goldstein” u *LAICA Journal*, no. 14 (April–May 1977), s. 42–45, navedeno prema Krimp 1977: 3.

2018: 268), ali je i film čija je dokumentarnost pod znakom pitanja, koji nosi svojevrsan pečat *nacističke prljavštine* (Sontag 1981: 84) i koji se generalno, gotovo konsenzusno vidi kao *brak između estetskog rafinmana i etičke gadosti* (v. Mozer 2020: 343). Takva priroda, kao i istorijska uloga filma „Olimpijada”, ali i reaktuelizovanje čuvenih dokumentarnih, istovremeno i propagandnih filmova Leni Rifenštal, koje se odigravalo tokom osme decenije dvadesetog veka, potaknuto objavljivanjem knjiga fotografija pripadnika afričkog plemena Nuba, 1973. i 1976. godine – prvog dela nemačke autorke nastalog u potpunosti posle Drugog svetskog rata¹¹² i prvog široko dostupnog u tom periodu – kreirali su specifičnosti recepcije filma „Skok”. Naime, bez saznanja o izvorniku, o apropriranom elementu i njegovim odlikama, filmu se pristupa sa formalističkih pozicija – analiziraju se njegov vizuelni i estetski elementi. Međutim, sa takvim saznanjem, istorija, čiji deo jeste film Leni Rifenštal, ali i celokupan istorijski kontekst u kojem je nastao, postaje spona koja povezuje Goldstajnov film i publiku. „Zloslutni kvalitet prijanja uz sliku, a sam užitak u njoj, čak i njena jednostavnost, postaju nekako preteći. Postoji i nejasan osećaj krivice zbog toga što ste – bivajući zavedeni – učestvovali u njenoj lepoti” (Dika 2003: 28). *Osećaj krivice koji nosi učestvovanje u lepoti* filma „Olimpijada”, ali i drugog ključnog ostvarenja Leni Rifenštal, filma „Trijumf volje”, biva na specifičan način izmenjen posredovanjem filma „Skok”, postaje *nejasan*, jer „Skok” nosi *lepotu* ali ne, bar na denotativnom nivou, *zlo u umetnosti* (v. Devero 2012: 337). Međutim, „Skok” jeste *alegorijska reinterpretacija* koja omogućava da se, naizgled daleko u prošlosti, ali te 1978. godine glasno prisutna, *estetika fašizma* sagleda u izvesnoj meri oslobođena neposrednog dodira sa *fašizmom*, da se *prepričavanjem prethodni narativ analizira i ispita*, kao i da *izrazi*,¹¹³ odnosno da ukaže na odnos koji u aktuelnom trenutku postoji prema *prethodnom narativu*. Dokumentarni potencijal i dokumentarna uloga filma „Skok”, u tom smislu, jednaki su ili usklađeni sa njegovom ulogom u *premošćivanju jaza između sadašnjosti i prošlosti*, koja je u osnovi ovog dela kao *alegorijske reinterpretacije* prošlosti. Goldstajnov film, dakle, pokazuje i predstavlja povezanost *umetnosti prisvajanja* – aproprijacije i postmoderne alegorije sa dokumentarnošću kao relativno novom kategorijom

112 Jedino delo Leni Rifenštal nastalo u periodu omeđenom Drugim svetskim ratom i objavljivanjem knjige „Nubi”, 1973. godine, jeste film „Nizija” („Tiefland”). Rad na tom filmu autorica je otpočela 1934. godine, ali film je „nakon do tada neviđene dvadesetogodišnje odiseje [...] u februaru 1954. u 'E. M. Bioskopu' doživeo svoje prvo izvođenje” (Rifenštal 2006: 398). Film je iste, 1954. godine, zahvaljujući selektoru Žanu Koktou (Jean Cocteau), bio prikazan na Filmskom festivalu u Kanu (v. ibid 400–401).

113 Radi se o trećoj i četvrtoj od četiri težnje dokumentarnog, kako ih je definisao Majkl Renov – *da analizira i ispita* i *da izrazi* (v. Renov 1993: 21).

moderne i savremene umetnosti (v. Stalabras 2013: 12), ali i kao novim pogledom na mimetičku umetnost s jedne, i strategiju reprezentacije koja je na ključan način obeležila celokupnu istoriju umetnosti, s druge strane.

Šeri Levin je umetnica koja je verovatno najpoznatija i po seriji fotografija „Po Vokeru Evansu” („After Walker Evans”). Ona je aproprirala i rekontekstualizovala fotografije Vokera Evansa (Walker Evans), koje je ovaj fotograf i foto-reporter zabeležio radeći za Upravu za zaštitu poljoprivrednih gazdinstava (FSA – Farm Security Administration), tokom Velike depresije, tridesetih godina dvadesetog veka, u Alabami. Umetnica je, naime, osamdesetih godina dvadesetog veka, refotografisala¹¹⁴ veoma poznate Evansove fotografije koje su objavljene u knjizi „Slavimo slavne ljude” („Let Us Now Praise Famous Men”), 1941. godine, odnosno, fotografisala je reprodukcije Evansovih fotografija, i izložila ih bez ikakvih dodatnih intervencija, kao *citata* (v. Kini 2011: 9) naglasivši njegovu prirodu nazivom serije. Serija „Po Vokeru Evansu”, kao i druge slične njoj – Šeri Levin je izvela istovrsne projekte refotografišući fotografije Edvarda Vestona, Andreasa Feiningera (Andreas Feininger) i Eliota Portera (Eliota Portera) – zaslužna je za njenu reputaciju umetnice čija primarna stvaralačka strategija jeste aproprijacija (v. Ovens 1992: 114). „Medij kojim se služi Šeri Levin jeste piratizovani otisak” (Kraus 1981: 64). Ona je na izložbi priređenoj početkom osamdesetih godina predstavila niz fotografija muškog akta – jednostavno je (re)fotografisala poznatu seriju fotografija Edvarda Vestona koja prikazuje autorovog mladog sina Nila, dostupnu posredstvom postera koje je publikovala Galerija Vitkin (Witkin Gallery). Prema zakonu o autorskim pravima fotografije su pripadale Vestonu, a po Vestonovoj smrti – njegovim naslednicima. Daglas Krimp, međutim, iznosi stav da bi ih, kao slikovne iskaze, bilo *pošteno*¹¹⁵

114 Složenice *refotografija* i *refotografisati*, imenica i glagol, mogu se, kada se govori o stvaralaštvu Šeri Levin, pronaći u dve forme. Krejg Ovens piše: „She rephotographed Walker Evans’s FSA photographs” (Ovens 1992: 114), dakle, upotrebio je glagol *refotografisati*. Vera Dika (Vera Dika) piše: „Levine re-photographed and represented the Evans photographs” (Dika 2012: 75), upotrebljavajući polusloženicu, glagol *re-fotografisati*. Dejl Kini (Dale Kinney) piše: „Levine’s re-photographs might be considered quotations” (Kini 2011: 9), koristeći polusloženicu, imenicu – *re-fotografija*. Ove razlike ili nedoslednosti govore kako o specifičnosti strategije Šeri Levin, tako i o recepciji odnosa koji *fotografija*, kao medijsko i tehničko određenje, uspostvlja sa novim značenjem proizvedenim upotrebom prefiksa *re-*, koji može da označi ponavljanje ili udvajanje, ali i uzvrat, otpor i konfrontaciju, kao i prostornu i vremensku relaciju koja podrazumeva usmeravanje, okretanje ili pogled unazad, u prošlost. Vikipedija *refotografiju*, u formi u kojoj je reč upotrebio Krejg Ovens, definiše, fiksirajući samo jedno značenje prefiksa *re-*, ono koje se odnosi na prostornu i vremensku dimenziju i pogled u prošlost – kao čin ponavljanja fotografisanja istog motiva sa istog mesta, s vremenskim distancom između dve fotografije – pogled *nekad i sada* na određeni objekt (v. *Wikipedia. Rephotography*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Rephotography>, pristupljeno 20. marta 2022. godine).

115 U originalu – „to be fair”.

pripisati Praksitelu (Πραξιτέλης), jer, ako se *slika*, odnosno slikovni sadržaj ili slikovni iskaz,¹¹⁶ može posedovati, u ovom slučaju radi se o pripadnosti klasičnoj skulpturi, što bi ih svrstalo u domen javnog dobra (v. Krimp 1980: 98). Potencirajući kompleksnost apropijacije, i Krimp i Levin svaki iskaz proistekao iz prethodno postojećeg vide kao samo jedan korak u posredovanju, kao reprezentaciju – *ponovno prisustvo* – čije postojanje je moguće samo u odsustvu objekta reprezentacije, odnosno primarnog sadržaja. Njen slikovni iskaz, može se, dakle, recipirati kao dokument o dokumentu, ali, i Vestonove fotografije, u izvesnom smislu, moguće je posmatrati kao istovetan slučaj, ako se naspram njih nalaze Praksitelove skulpture.

Šeri Levine je rekla da je, kada je pokazala svoju fotografiju prijatelju, on primetio da su ga samo potakle da poželi da vidi originale. „Naravno”, odgovorila je, „a originali bude želju da vidiš tog dečaćića, ali kada ga vidiš, umetnost je nestala”. Jer želja koja je pokrenuta reprezentacijom ne potiče od konačnosti u vezi sa dečakom, i nije zadovoljena njime. Želja za reprezentacijom postoji samo ako će uvek ostati neispunjena, samo dok je original [objekt reprezentacije] trajno odgođen. Reprezentacija može postojati samo u odsustvu originala. Reprezentacija postoji jer je uvek već tu, u svetu, *kao* reprezentacija. Naravno, sâm Veston je bio taj koji je rekao da se „fotografija mora u potpunosti vizuelizovati pre nego što se film eksponira”. Levine je iskoristila ovu tvrdnju umetnika i na taj način mu pokazala šta je zapravo mislio. To *a priori* koje je Veston imao na umu nije zapravo bio u njegovoj glavi; bio je u svetu, a Veston ga je samo ponovio (*ibid*: 98–99).

Kod Levin vizuelni tekst nesumnjivo se *udvaja*, *jedan tekst se iščitava kroz drugi*, odnosno *pokazuje se* posredstvom drugog teksta. „Dvije su osnovne orijentacije tekstova, umjetničkih stilova i kultura: orijentacija na prirodni jezik ili zbilju (transtekstualnost) i orijentacija na tuđe tekstove ili jezik kulture (intertekstualnost). O intertekstualnosti govorimo onda kada su tuđi tekstovi postali primarna zbilja vlastitoga teksta, pa se vlastiti tekst može razumjeti samo u suodnosu s tuđim tekstovima” (Oraić Tolić 1990: 5). I Levin i Krimp, transtekstualnost vide samo kao prvi korak ka intertekstualnosti ili intertekstualnost vide kao modalitet transtekstualnosti, u jedinstvenoj orijentaciji na ono što je *u svetu*. Levin pruža dodatnu potporu ovakvom stavu:

116 U originalu – „image”. Dakle, ne radi se o slici kao produktu slikarstva nastalom nanošenjem boje, kao smeše pigmenta i veziva, na podlogu, već o slici kao *površini sa značenjem* (v. Fluser 2005: 9).

Možemo samo oponašati gest koji je uvek unutarnji, a nikad originalan. Nasledivši slikara, plagijator u sebi više ne nosi strast, humor, osećanja, utiske, već tu ogromnu enciklopediju iz koje preuzima sadržaje. Posmatrač je ploča na kojoj su ispisani svi citati koji čine sliku, a da se nijedan od njih ne izgubi. Značenje slike ne leži u njenom poreklu, već u njenom ishodištu. Rođenje gledatelja mora biti na račun slikara (Levin 1989: 92).

Za Šeri Levin *ogromna enciklopedija* jeste ono što Krimp naziva *svetom* – to je spona koja omogućava prelazak sa *orijentacije na prirodni jezik ili zbilju na orijentaciju na tuđe tekstove ili jezik kulture*. Takvo poimanje stavlja aproprijaciju, alegoriju i dokumentarnost, kao intertekstualne umetničke strategije u središte teorijskih razmatranja umetničkih praksi i zaista pretili da *proguta sve ostale teoretske termine i metode*.

Dva rada srpskog umetnika Čedomira Vasića – „Postsriptum”, serija od pet lentikularnih slika, predstavljena 2007. godine u Galeriji Kulturnog centra Beograda, i „San”, višemedijska ambijentalna instalacija koja sadrži jednu lentikularnu sliku, prikazana 2013. godine u Galeriji savremene likovne umetnosti u Nišu – jasan su primer aproprijacije kao umetnikove strategije, alegorijskog pristupa koji se ogleda u *narativnom prepričavanju prethodnih narativa* i povezanosti diskursa umetnika, odnosno umetnosti, sa diskursom istorije. Takva veza umetničko delovanje *orijentisano na tuđe tekstove i jezik kulture* čini i sredstvom pružanja potpore tvrdnji da slikovni ili vizuelni iskaz, poput onog koji stvara Šeri Levin, utemeljenje pronalazi u višestrukoj vezi sa stvarnim subjektom, i da se, zahvaljujući tome, može posmatrati i analizirati kao dokumentaran.

Stariji Vasićev rad – „Postsriptum”, serija nastajala od 1997. do 2007. godine – na prvom, pojavnom nivou, kao najočigledniju karakteristiku, nosi tehničku specifičnost. On je, naime, osmišljen kao niz dvostrukih, promenljivih slika za koje je, da bi bile takve, upotrebljena lentikularna tehnika. Ta tehnika podrazumeva korišćenje mreže sočiva čija je funkcija da omogućiti da bude vidljiva samo jedna od, u ovom slučaju, dve digitalno obrađene interponirane slike, kao i da promenom ugla gledanja dođe do promene vidljive slike. Umetnik je apropirao pet slika čije žanrovsko određenje jeste *istorijsko slikarstvo*. Tri pripadaju korpusu nacionalne umetnosti – „Seoba Srba” Paje Jovanovića iz 1896. godine, te slike Uroša Predića „Hercegovački begunci” iz 1889. i „Kosovka devojka” iz 1919. godine – dok su dve dela inostranih umetnika – „Predaja Brede” („La rendición de Breda”) Dijega Velaskesa, stvarana tokom 1634. i 1635. godine, i „Džordž Vašington prelazi reku Delevar” („Washington Crossing the Delaware”) američkog slikara Emanuela Lojca (Emanuel Leutze), izvedena 1851. godine. Preuzete, reprodukovane slike

kao alternativu imaju istovetan prostor, poprište *očišćeno* od *predstava istorijskih junaka*, pust pejzaž, *novu sliku mitskog predela* (v. Đorđević 2007). „Brisanje prizora i svođenje slike na pejzaž referira na neki način na poništavanje, ukidanje istorije [...]. Uveo sam strane autore, jer cela ta igra nije vezana samo za nešto što je svojstveno našoj sredini. Prisutna je ne samo težnja ka brisanju slika, nego i ka brisanju pamćenja’, kaže umetnik” (*ibid*). Ovakav njegov stav implicitno govori o uspostavljanju odnosa sa prošlošću, sa istorijom, o umetničkim praksama u kontekstu *kulture sećanja*, kao i o reaktuelizovanju *tragova* i ostavljanju *tragova*, odnosno o korišćenju „istorije i umetnosti u rehabilitovanju mita i prošlosti, sa ciljem aktiviranja individualnog i kolektivnog pamćenja i *sećajućeg gledanja*” (Stanišić 2014: 191). Vasićevo stvaralačko delovanje podrazumeva „pokretanje nepomičnog vremena i suprotstavljanje njegovom nestajanju, [...] znači i suprotstavljanje pasivnom postojanju u sadašnjosti” (*ibid*), a njegova umetnička strategija potvrđuje da, iako je poreklo preuzete slike bitno, značenje novostvorene slike ne leži u *njenom poreklu*, već u *njenom ishodištu*.

Drugi Vasićev rad takođe je *orijentisan na tuđe tekstove i jezik kulture*. „San” u središte svoje kompleksne narativne strukture stavlja istorijske i mitske događaje vezane za život rimskog cara Konstantina Velikog (Constantinus Magnus)¹¹⁷ – bitku kod Milvijskog mosta koja se odigrala 312. godine, otkriće Pravog Krsta, Konstantinov san – preuzete prevashodno iz ciklusa fresaka Pjera dela Frančeska (Piero della Francesca), izvedenih u u periodu između 1452. i 1466. godine, u Kapeli Bači (Cappella Bacci), u Crkvi Svetog Franje (Basilica di San Francesco) u Arecu. Tema koju je obradio renesansni slikar polazište je imala u tradicionalnoj Legendi o Pronalasku Krsta, a ključni, neposredni izvor, jedan od nekolicine, bili su delovi „Zlatne legende” („Legenda Aurea”) Jakopa da Varagine (Jacopo da Varagine), spisa nastajalog tokom većeg dela druge polovine trinaestog veka. (v. Klark 2007: 69–73). Vasić je, aproprirajući fresku „Konstantinov san” („Sogno di Costantino”), odnosno njenu reprodukciju, i interponirajući tu sliku sa slikom sa koje su uklonjeni protagonisti, stvorio novu, dvostruku sliku, opet podrazumevajući učešće posmatrača. Tu novu sliku okarakterisao je kao *ličnu* i *subjektivnu*, ali i sliku kojom uspostavlja i gradi odnos na samo sa prošlošću generalno, već i sa *bitnim trenutkom*

117 Izložba „San” Čedomira Vasića, održana 2013. godine u Galeriji savremene likovne umetnosti u Nišu, povezana je sa obeležavanjem 1700-godišnjice Milanskog edikta, zakona koji su doneli carevi Konstantin Veliki i Licinije (Licinius), a kojim je proglašena verska ravnopravnost i označen prestanak progona hrišćana. Niš, odnosno rimski Nais (Naissus), kao rodni grad Konstantina Velikog, bio je središte obeležavanja tog jubileja u Srbiji (v. Vasić 2007).

u istoriji hrišćanstva, stoga i čovečanstva, kao i sa ili prema *istorijskim posledicama* koje je taj trenutak, taj događaj, proizveo (v. Vasić 2007).

Tehnički aspekti serija lentikularnih slika, odnosno, imajući u vidu njihovu umnoživost i iskaz autora kojim određuje njihov medijski isentitet – serije grafika „Tragovi” Luke Stoisavljevića, umnogome su podudarni sa radovima Čedomira Vasića, primarno sa serijom „Postskriptum” – i u jednom i u drugom stvaralačkom procesu umetnici su formirali promenljive, dvostruke slike putem interponiranja dve slike. Pored te, sličnosti koja se odnosi na pojavnost, podudarnost postoji i u postupku preuzimanja jedne od dve slike i potonjem građenju narativa, orijentisanog na postojeće forme, stvaranjem druge slike manipulacijom prve ili uz apsolutno oslanjanje na prvu. U oba slučaja radi se o stvaranju novog značenja pažljivo osmišljenim vođenjem ka *ishodištu slike*, kao i, imajući kao premisu vezu sa istorijom – *premošćivanjem jaza između sadašnjosti i prošlosti*. Umetničko delovanje Luke Stoisavljevića zasnovano je na refotografiji kao činu ponovljenog fotografisanja istog motiva sa istog mesta. On za polazište ima porodično nasleđe koje je sam otkrio – fotografski dokumentarni materijal koji je u temelju svojevrsnog *odsutnog sećanja*.¹¹⁸ Njegov stvaralački rad u određenoj meri jeste i istraživački – otkriti tačnu lokaciju, poziciju fotografa, svetlosne uslove i druge detalje neophodne za stvaranje nove fotografije koja će omogućiti adekvatno naknadno superponiranje postojeće, pronađene dokumentarne fotografije. Novostvorena fotografija, kao *sredstvo potvrđivanja* povesti i tvrdnje da je otkriveno poprište događanja sa pronađene fotografije – jeste dokumentarna, Percipirajući *tragove* kao „prisutno u odsutnom” i „odsutno u prisutnom” (v. Milić 1997: 115), on gradi strategiju čija okosnica jeste u tome da *odsutnom*, otkrivenom *tragu*, pronađe mesto u *prisutnom*, u sopstvenom okruženju i sopstvenom životu. U tom procesu ne odstupa se od uslova koje Jan Asman smatra neophodnima da bi odnos sa prošlošću mogao da bude uspostavljen – da „prošlost ne smije potpuno nestati, moraju postojati njezini ’dokazi’” i da „ti dokazi moraju posjedovati karakterističnu *različitost* u odnosu prema ’danas’” (Asman 2006: 49). Pronađeni tragovi *dokazi* su postojanja prošlosti, a traganje za istovetnošću prošlog i sadašnjeg neminovno otkriva *različitosti*. Dvostruka slika, *odsutnog*,

118 Sintagma *odsutno sećanje* ovde je iskorišćena unekoliko u neskladu sa svojom prvom upotrebom. One je, naime, preuzeta iz eseja „Odsutno sećanje: čin pisanja u francuskoj književnosti posle Holokausta” („The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature”) Elen Fajn (Ellen Fine), i prevashodno se odnosi na sećanje potomaka preživelih, kako žrtava tako i vinovnika Holokausta (v. Herš 2011: 150–151). Razlog za upotrebu sintagme *odsutno sećanje* u ovom slučaju jeste to što se njome ukazuje na odnos potomka prema precima, prema njihovoj fotografskoj zaostavštini, odnosno uspostavljanja čvrste veze prema toj zaostavštini zahvaljujući prisustvu moguće *vezivne generacije* – članova porodice koji su u neposrednoj vezi sa autorom.

porodičnog *sećanja* i sopstvene sadašnjosti – *prisustva*, konstrukcija je stvorena *refotografisanjem*, odnosno pronalaženjem iste pozicije u prostoru i, istovremeno, temporalnim premeštanjem. Jednostavno, na lako čitljiv način uslovljen time da su aproprirani segmenti crno-bele fotografije, autor prošlost, koju iz sopstvene pozicije poima kao davnu, inkorporira u sliku sadašnjosti, odnosno neposredne prošlosti, uvek zadržavajući jasnu razliku koja se očituje u *odsutnosti* i *prisutnosti* boje. On, dakle, spajajući pronađeni fotografski dokument i fotografski dokument koji je sam načinio, stvara svoje delo, promišljeno koristeći tehniku lentikularne štampe kako bi posmatraču ostavio mogućnost da načini izbor između *prisutnosti* i *odsutnosti* starijeg, daljeg prizora, i istovremeno, mogućnošću poređenja, ističe vezu sa istorijom i relevantnost sopstvenog rada kao *ključnog i najvišeg sredstva dokazivanja narativa o stvarnom* koji je u njegovoj biti. Drugim rečima, serija grafika „Tragovi” Luke Stoisavljevića, oslonjena na aproprijacijski postupak i crtu alegorijskog oličenu u postojanju *prethodnih narativa* i *udvajanju* slikovnog iskaza, odnosno *iščitavanju jednog teksta kroz drugi*, kao delo koja počiva na vezi diskursa umetnika i njegove pozicije u *svetu umetnosti* sa *kulturom sećanja*, jeste paradigmatičan primer dokumentarnosti kao ključnog činioca stvaralačkog delovanja u vizuelnim umetnostima.

Ustanovivši da su *alegorijske slike – prisvojene slike*, Krejg Ovens zaključuje:

Alegorist ne izmišlja slike već koristi postojeće. On postavlja pravo na kulturno značenje i postavlja se kao njegov tumač. Tako u njegovim rukama slika postaje nešto drugo. [...] On ne vaspostavlja prvobitno značenje koje je izgubljeno ili zaboravljeno [...]. Umesto toga on slici dodaje još jedno značenje. Međutim, ako i dodaje, on to čini samo da bi izvršio zamenu: alegorijsko značenje potiskuje ono koje mu je prethodilo, ono je dopuna (Ovens 1989: 553).

Prisvajanje, aproprijacija, podrazumeva prethodno *postojeće* – sadržaj, iskaz, narativ. Korišćenje *postojećeg* u stvaranju umetničkog dela ili umetničkog rada dovodi do mogućnosti da takav produkt umetničke prakse bude tretiran, a potom i recipiran kao *materijalni dokaz, sredstvo potvrđivanja slaganja iskaza sa stvarnošću*, imajući kao premisu tvrdnju da *postojeće*, kao umetnički ili vanumetnički entitat, jeste *stvarnost*. Na osnovu toga, imajući u vidu održivost te tvrdnje u svakom pojedinačnom slučaju, alegorija, kao umetnička strategija koja je oslonjena na prošlost i istoriju, može biti nosilac umetničkog delovanja koje teži dokumentarnosti.

„Iz alegorijskog kulta ruševina rađa se”, smatra Ovens „druga veza između alegorije i savremene umetnosti: to je osobena lokacija dela koje izgleda fizički sjedinjeno sa svojim okruženjem, ukorenjeno na mestu na kom smo se sa njim sreli” (Ovens 1989: 554). *Osobena lokacija* može biti recipirana kao prethodno *postojeće*, kao stvarnosni element čija imanentnost delu vodi razmatranju u kontekstu dokumentarnosti. Imajući na umu da „delo vezano za određeno mesto obično teži praistorijskoj monumentalnosti”, Ovens mogući „mitski 'sadržaj'” koji pronalazi u drevnim artefaktima – Stounhandžu (Stonehenge) i Naska linijama (Líneas de Nazca), vidi i u delu „Spiralni dok” („Spiral Jetty”) Roberta Smitsona (Robert Smithson), i njegovom referiranju na lokalni mit o vrtlogu na dnu Velikog slanog jezera. „Za lokaciju specifični radovi dobijaju svoju monumentalnost od veličanstvenosti same prirode. Oni se u nju uklapaju i vremenom se – geološkim vremenom koje je fasciniralo Smitsona, jer je ono bilo jedina stvar u svetu najbliža večnosti – u nju rastaču” (Kuspit 2012: 295). Dela vezana za određene prostore nije moguće je izmeštanjem zaštititi, pa se ona, kao takva, najčešće ne uklanjaju, već se jednostavno prepuštaju prirodi, ili drugim destruktivnim silama. Smitson je tvrdio da sastavni deo takvih dela čine snage koje ih razaraju i konačno vraćaju prirodi – on je verovao da će se njegovo delo „rastočiti u Veliko slano jezero u kom se prostiralo i u koje je bilo često uronjeno” (*ibid*). Ovens, zaključuje da „delo vezano za određeno mesto postaje simbol prolaznosti, kratkotrajnosti svih pojava” (Ovens 1989: 555). *Uronjenost* u okruženje kao veza sa stvarnošću i kao preduslov za nestalnost,¹¹⁹ ali i neumitnu prolaznost, vodi najčešćoj, uobičajenoj percepciji takvih dela posredstvom umetničke dokumentacije, odnosno foto-dokumentacije. Ovens, na osnovu toga, uočava i ukazuje na alegorijski potencijal fotografije, koji biva još naglašeniji od druge decenije dvadeset i prvog veka i vremena hiperprodukcije fotografija. Taj potencijal, smatra on, potvrdu nalazi i u rečima Valtera Benjamina o prolaznosti i težnji da se stvari sačuvaju za večnost kao jednom od najsnažnijih podsticaja

119 U razgovoru sa Gregorom Milerom (Grégoire Müller), vođenom 1971. godine, Robert Smitson je izneo svoja iskustva o nestalnosti svoga dela, odnosno o promenama kroz koje prolazi. Izrekao je i sledeće: „Nedavno se vodostaj popeo na najviši nivo u poslednjih sedamnaest godina; u junu i julu, 'Molo' ['Spiralni dok'] je bio dva-tri inča pod vodom. Neki ljudi su bilti tamo i otkrili da je 'Molo' potpuno preplavljeno. [...] Polovinom avgusta je počelo da se nazire, pa je celo 'Molo' ličilo na vrstu arhipelaga od beilh ostrva, jer je bilo prekriveno debelim naslagama soli. [...] Drugom prilikom je bilo nekog drugog minerala, koji izgleda kao da je vosak curio niz stene. Budući da je voda isparila, kristali su se osušili, ali kada sam sledećeg dana posetio 'Molo', naišle su kišne oluje potpuno rastvorile sve kristale, a 'Molo' vratilo na голу stenu” (Smitson 1983: 36–37).

alegorije (v. Benjamin 1989: 179–180, Ovens 1989: 555). Čuvanje za buduća vremena bitna je, *temeljna* (v. Renov 1993: 21) težnja dokumentarnog.

Treća veza između alegorije i savremene umetnosti koju Ovens uspostavlja podrazumeva „strategiju akumulacije, parataktično delo nastalo jednostavnim ređanjem 'jedne stvari za drugom'” (Ovens 1989: 556). On uočava odnos koji alegorija uspostavlja sa prostornom i vremenskom dimenzijom, odnosno njenu povezanost sa diskursom istorije i sa određenom osobenošću lokacije, na izvestan način ih spajajući.

Alegorija se, dakle, bavi projekcijom, prostornom ili vremenskom ili, pak, i jednom i drugom, strukture u niz; njen ishod, međutim, nije dinamičan već statičan, ritualan, repetitivan. Ona je stoga epitom antinaracije jer naraciju zaustavlja u mestu, zamenjujući nečelo sintagmatske disjunkcije jednom od diegetskih kombinacija. Na taj način alegorija uvodi mogućnost vertikalnog ili paradigmatškog čitanja korespondencija horizontalnog ili sintagmatškog lanca događaja (*ibid*).

Kao paradigmatičan primer alegorijskog dela koje je parataktično i čija progresija može da se nastavi *ad infinitum*, koje podrazumeva strategiju aproprijacije, odnosno preuzimanje *postojećeg*, i koje svakako jeste fragmentarno, Ovens navodi minimalističku skulpturu „Poluga” („Lever”) Karla Andrea (Carl Andre) iz 1966. godine – gotovo devet metara dugačak niz koji čini sto trideset i sedam vatrostalnih cigli. Pored Andreovog dela, Ovens ukazuje i na plesni performans „Primarna akumulacija” („Primary Accumulation”) Triše Braun (Trisha Brown) u kojem ležeća figura stvara trideset pokreta u osamnaest minuta – figura se okreće za četrdeset i pet stepeni u poslednja dva poteza, čineći zokret od devedeset stepeni i dovršavajući sekvencu koja se ponavlja sve dok se u poslednja dva minuta plesa ne dovrši pun krug i otkriju se sve strane plesa/plesača.¹²⁰

Parataktičnost dela, odnosno njegovo građenje uporednim i postepenim nizanjem delova bez preciznog određenja i objašnjenja logičkih spona koje ih povezuju, na izvestan način govori i o reproduktibilnosti delova, i, kako se može zaključiti na osnovu toga – brisanju antagonističkog

120 V. TBDC (*Trisha Brown Dance Company*): *Primary Accumulation* (1972). <https://trishabrowncompany.org/reperory/primary-accumulation.html?ctx=title>, pristupljeno 10. aprila 2022. godine.

odnosa između umetničkog dela i dokumenta, koji je Benjamin tematizovao u kratkom proznom tekstu „Trinaest teza protiv snobova”. Zbog toga, iako je na posredan i najmanje vidljiv način povezana sa dokumentarnošću, odnosno ne uspostavlja direktan odnos sa *stvarnim subjektom*, treća veza između alegorije i savremene umetnosti koju Owens predlaže, posebno uzimajući u obzir to što joj je imanentno *udvajanje teksta i iščitavanje jednog teksta kroz drugi*, kao i svojevrsno *čitanje mesta*, postaje relevantan objekt razmatranja u kontekstu odnosa koji dokumentarnost uspostavlja sa umetnošću.

Stvaralaštvo nemačkog umetnika Anselma Kifera (Anselm Kiefer), utemeljeno na *alegorijskom impulsu*, okrenuto je sopstvenoj i istoriji svoga naroda, i kao osoben *narativ o stvarnom i poetski istoriografski rad* jeste dokumentarno. Anselm Kifer rođen je 8. marta 1945, poslednje ratne godine, u gradu Donaueschingen, u nemačkoj saveznoj državi Baden-Virtemberg, u blizini granica sa Francuskom i Švajcarskom (v. Kifer 2004: 95). Da bi se shvatila specifičnost njegove pozicije i jedinstvenost njegovog umetničkog delovanja, neophodno je percipirati kontekst u kojem se njegov rad odvija. Kifer je, naime, odrastao je u atmosferi *zaboravljanja*. „U svome sad već klasičnom predavanju na Sorboni [Ernest Renan (Ernest Renan)] ustvrdio je da konstituiranje nacije ovisi, između ostalog, o zaboravljanju nekih poglavlja narodne povijesti, posebno onih traumatičnih” (Zertal 2006: 341). Pol Konerton (Paul Connerton) kao *najtišu* vrstu zaboravljanja, kao onu u kojoj prevashodno, ali ne i nužno, civilno društvo – kolektivno biće – teži da zaboravi naj snažnijim intenzitetom, vidi *zaboravljanje kao tišinu poniženja*,¹²¹ ukazujući time na izvesnu paradoksalnost izrečenog, s obzirom na to da je poniženje izuzetno teško zaboraviti (v. Konerton 2008: 67). *Zaboravljanje kao tišina poniženja* proces je u kojem se našlo nemačko *kolektivno biće* s krajem Drugog svetskog rata. Prva reakcija na saznanja o logorima, i pre maja 1945. godine, bila je poricanje. Usledio je kratak šok izazvan suočavanjem, ali već nakon 1946. godine pripadnici nacije prepustili su se zaboravljanju ili su delali na njemu, preuzimajući, dakle, pasivnu ili, ređe, aktivnu ulogu u tom brzom i naglom procesu (v. Kunz 2006: 293). Konerton navodi slučaj koji je opisao nemački književnik Winfried Georg Sebald (Winfried Georg Sebald) – Sebaldu je, naime, devedesetih godina dvadesetog veka, neimenovani nemački učitelj govorio o

121 U originalu *forgetting as humiliated silence* (v. Konerton 2008: 67).

tome kako su se, u godinama posle rata, fotografije mrtvih ljudskih tela na ulicama Hamburga načinjene nakon savezničkog bombardovanja tog grada, mogle naći u knjižarama, među korišćenim knjigama, i kako su bile posmatrane u potaji, uporedivši odnos prema tim fotografijama sa odnosom prema pornografiji (v. Konerton 2008: 68). Kiferova generacija rođenih tokom ratnih godina i u neposrednom poratnom vremenu, ili, određeno uzimajući kao referencu društvenu klimu – generacija rođenih neposredno pre početka *procesa zaboravljanja* ili tokom prvih godina tog procesa, ona čijim je životima *zaboravljanje kao tišina poniženja* imanentno, u Nemačkoj je poznata kao *Nachgeborenen – oni koji su rođeni posle*. Ta generacija na svet je došla s krivicom i *poniženjem* koje je nasledila, a odrastala je zaklonjena, ali ne i zaštićena *zidom protiv sećanja*, koji je pretnodna generacija stvorila sebi. O vremenu svojoj ranoj mladosti i vremenu u kojem je odrastao Kifer je u intervjuu datom 2011. godine rekao: „Iako je moj otac bio oficir tokom rata, o ratu se kod kuće nije govorilo. Moj otac nije bio nacista, ali, naravno, ideologija je prodršla i u njegov život. Dakle, moja porodica, poput mnogih drugih, živela je sa iluzijom o Vermahtu, iako nije bila nacistička, već samo vojnička” (Ro 2011). „Sećanje je, u Kiferovom radu, reakcija *druge generacije* na muk prethodne – generacije neposrednih svedoka. Ono se ne dotiče ličnog negovorenja negdašnjih žrtava, već kolektivnog ćutanja nacije čiji su pripadnici izvršili strahotne zločine” (Gibons 2007: 80). Već 1969. godine, kao student visoke umetničke škole u nemačkom gradu Frajburgu (Staatliche Hochschule der Bildenden Künste), Kifer je otpočeo izvođenje performansa „Okupacije” („Besetzungen”). Nastavivši studije na Akademiji umetnosti u Diseldorfu (Kunstakademie Düsseldorf), došao je u priliku da taj svoj rad prezentuje Jozefu Bojsu. Iako nikada nije bio Kiferov nastavnik, Bojs je, po rečima samog Kifera, „bio prvi koji je jasno rekao da je rad 'Okupacije' – umetnost”. Dok su drugi profesori „odmahivali glavom”, pitajući se „Da li je to ispravno? Da li je to moralno? Da li je to dozvoljeno?”, Bojs je odmah rekao da je to dobra akcija, a akcija je za njega bila umetnost” (Ro 2011). „Okupacije” je bio performans, više puta ponovljen u različitim ambijentima, dokumentovan nizom fotografija, u kojem umetnik, odeven u očevu ratnu uniformu, pozdravlja nacističkim pozdravom (*Hitlergruß*). Lisa Salcman (Lisa Saltzman) smatra da je Kiferov „pokušaj da postane fašista” čin ponovljene „identifikacije” sa figurom oca, koja za cilj ima da se shvati „ludilo”¹²² vremena u kojem je otac živio. Kifer „sebe upisuje kao žrtvu istorijskog i očinskog nasleđa” koristeći prikaz sopstvene figure kao

122 Salcman 1999: Lisa Saltzman. *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 65, citirano prema: Firtenov-Kositašvili 2011: 127.

„ikonoklastičan, bezočan i provokativan”. Za njega je „nasleđe i uloga oca sredstvo posredovanja između sopstvenog identiteta i istorije” (Firstenov-Kositašvili 2011: 127). Zabeleženi prizori Kiferovog performansa na prvi pogled nalik su kadrovima filmova Leni Rifenštal, međutim, Kiferov rad je, kao i on sâm, *rođen posle*, u vreme *tišine zaboravljanja*. Tridesetih godina dvadesetog veka Leni Rifenštal beleži i estetizuje nemačko *kolektivno biće* koje je glasno, užurbano, uzavrelo u odobravanju, euforično i spremno na akciju. Kifer prikazuje isto *kolektivno biće* nešto više od trideset godina kasnije – bezglasno, nevidljivo. Stoga je Kifer, na svojim fotografijama – sâm. Negdašnjoj graji *kolektivnog bića* on suprotstavlja muk tog istog *bića*, ali i snažan, sopstveni – glas pojednica.¹²³ „Okupacijama” Kifer postavlja pitanje o istoriji, o prošlosti. Zbog toga nije slučajna paralela koju povlači između nekolicine sopstvenih fotografija i ikoničnog prizora nemačkog romantizma, vremena u kojem je stvarana nemačka nacija – slike „Putnik (lualica) nad morem magle” („Der Wanderer über dem Nebelmeer”) Kaspara Davida Fridriha (Caspar David Friedrich),¹²⁴ stvarajući na taj način alegoričnu strukturu i mogućnost da se njegov vizuelni iskaz iščitava kroz iskaz umetnika koji je stvarao u prethodnom, devetnaestom veku.¹²⁵ Može se pretpostaviti, dakle, da Kifer ne postavlja samo pitanje o tome šta se događalo

123 Jozef Bojs je 1964. godine, na „Festivalu nove umetnosti“ („Festival der neuen Kunst”) u Ahenu, kao deo performansa uputio pozdrav *Hitlergruß*, desnom rukom, maloj skulptoralnoj predstavi *Raspeća* koje je držao u levoj ruci. Njegov čin bio je zalaganje za „bezuslovno oslobađanje procesa osveščivanja“, koji bi „sve više vodio svesnom političkom stavu“ (Adriani i dr. 2001: 47). Drugim rečima, i Bojs je, prethodeći Kiferu, digao glas protiv *zaboravljanja*. Dva umetnika razlikuje to što stariji, Bojs (1921–1986), ne pripada generaciji *Nachgeborenen*.

124 Slika „Putnik (lualica) nad morem magle” nastala je 1818. godine. Predstava *rückenfigur*, figure prikazane s leđa, čiji paradigmatičan primer daje upravo ta slika, svojevrsan je Fridrihov „izum”. Iako prisutan u umetnosti, takav protagonist po prvi put je centralna figura kompozicije i njen ključni element. Fridrih na taj način posmatraču slike pruža mogućnost da doživi pogled gotovo istovetan onome koji ima i naslikana figura. Takav način prikazivanja bio je korišćen tokom istorije umetnosti, ali tek u slikarstvu Kaspara Davida Fridriha *rückenfigur* zauzima centralno mesto (v. Vegelar 2014: 9). Leni Rifenštal takođe koristi Fridrihof „izum”, dopuštajući gledaocu filma „Trijumf volje” da povremeno vidi gotovo isto što i Adolf Hitler.

125 Kifer će se i četiri decenija kasnije oslanjati i pozivati na stvaralaštvo Kaspara Davida Fridriha – monumentalna slika „Linija nemačkog duhovnog spasenja” („Die Deutsche Heilslinie”), deo ambijentalne instalacije „Sedam nebeskih palata” („The Seven Heavenly Palaces”), reinterpretira upravo Fridrihovo delo „Putnik (lualica) nad morem magle”. Ispred usamljenog junaka i ispred posmatrača slike nalazi se duga, čijom putanjom koja povezuje zemlju i nebo i preseca celu površinu slike, Kiefer ispisuje imena „nemačkih filozofa koji su podržavali ideju spasenja kroz delovanje vođe, unutar filozofskog puta koji vodi od prosvetiteljstva do istorijskog materijalizma, od Imanuela Kanta [Immanuel Kant] (1724–1804) do Karla Marksa [Karl Marx] (1818–1883)”, a „uz donju ivicu platna ispisuje imena mislilaca koji su smatrali da se spasenje može postići priznanjem sopstvenog individualnog identiteta, poput Fridriha Ničea [Friedrich Nietzsche] (1844–1900) i Karla Gustava Junga [Carl Gustav Jung] (1875–1961)” (*Anselm Kiefer. The Seven Heavenly Palaces 2004–2015. Pirelli HangarBicocca*. https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2015/06/Exhibition_guide_Anselm_Kiefer.pdf, pristupljeno 2. jula 2022. godine).

neposredno pre njegovog rođenja, već i o tome da li koreni tih događanja sežu u doba rađanja nemačkog *kolektivnog bića*. „Okupacije” jeste jedan od najranijih nemačkih umetničkih radova umetnika *rođenog posle*, usmeren protiv *zaboravljanja kao tišine poniženja*. Njime je Kifer, nedvosmisleno, *sećanje* suprotstavio *zaboravljanju*, preuzevši tako na sebe *ulogu čuvara nad sećanjem na Holokaust*, odnosno specifičnog, ličnog *dokumentovanja* Holokausta.

Tokom sedamdesetih godina dvadesetog veka Kifer, i dalje oslonjen na tradiciju nemačkog romantizma, poput Fridriha, traži „tajanstveni duh nemačkih zemalja”¹²⁶. Međutim, nemačke zemlje Fridrihovog vremena i nemačke zemlje u kojima žive *Nachgeborenen*, nisu iste – između doba romantizma i vremena *onih koji su rođeni posle* – odigrao se Holokaust. Kifer, u *tišini zaboravljanja*, sledeći ono što je Jozef Bojs smatrao nužnošću i odredio rekavši da „svako mora da, pomoću svoje struke, ide ka saznanjima o čoveku”, te da „umetnost i saznanje stečeno na osnovu umetnosti, mogu da ugrade u život jedan povratni element” (Bojs 1980: 115)¹²⁷, ide ka istorijskim saznanjima o ljudima koji su *nemačku zemlju* učinili različitom – *žrtvama i vinovnicima zločina*. Kifer je, smatra Donald Kuspit (Donald Kuspit) – gnostik (v. Kuspit 2013: 315). Saznanje o ljudima, saznanje o tome da je Nemačka „za sva vremena [...] u Aušvicu – izgubila [...] svoju dušu”, (*ibid*: 320) Kiferovu potrebu da *dokumentuje* Holokaust, da bude *čuvar nad sećanjem na Holokaust*, čini snažnijom. Kuspit Kiferovu ulogu *čuvara* koja se reflektuje u umetnosti, vidi kao stupanje u epsku borbu između *života i smrti, svetlosti i tame, dobra i zla...* On piše:

Borba Nemačke na smrt i njeno svesno posvećenje smrti – prikazano na slikama „Spržena zemlja” [(„Verbrannte Erde”)], u znak sećanja na Hitlerovu politiku spržene zemlje, krajnji simbol nacističke odanosti smrti, njihov nemilosrdni nagon za smrću [...] – postaje simbol večne borbe za opstanak između duhovne iluminacije i zaslepljujuće tame. Stanje prokletstva nalazi se upravo u apsolutnoj tami u kojoj se ne vidi nikakva svetlost. Ali tama nikada nije potpuna na Kiferovim slikama, možda zato što se ona mora videti pomoću svoje suptilne svetlosti. Pa ipak, jasno je da će tama, a ne svetlost, verovatnije pobediti u sukobu koji se među njima vodi, iako se on nikada neće završiti” (*ibid*: 315–316).

126 V. *Art of Germany: 2) Dream and Machine* (Andrew Graham-Dixon). London: BBC. <https://www.dailymotion.com/video/x7crsph>, pristupljeno 2. maja 2022. godine.

127 Iz Bojsovog intervjua emitovanog na III programu Zapadnonemačkog radija, 1. jula 1969. godine.

Nepostojanje ili, bar, nedovoljnu snagu glasa generacije koja je prethodila njegovoj, Kifer vidi kao još jedan sloj krivice, koji tek naglašava krivicu za ključni i najstrašnji zločin – Holokaust. Otuda, prisustvo njegovog usamljenog glasa koje je u umetničkoj dokumentaciji proizvedenoj performansom „Okupacije” jasno, u slikama postaje skrivenije. Umetnik ostaje tvorac koji se oglašava delom, ali ne više vidljiv. On je prisutan samo izvan dela. A svi ostali su odsutni, vinovnici zločina po sopstvenom izboru, žrtve – zato što su žrtve. „Odsustvo kao avet proganja Kiferove slike, koje pretražuje polje u potrazi za ljudskim prisustvom. Ali njega nema” (*ibid*: 314). To odsustvo gotovo da se može doživeti kao parafraziranje dokumentarnog filma „Noć i magla” („Nuit et Brouillard”) Alena Renea (Alain Resnais), vodeći ka tome da se i u ovom slučaju pruža mogućnost da se *jedan tekst iščitava kroz drugi*. Reneov film, naime, jeste spoj dva vizuelno diferencirana segmenta – materijala koji su snimili autori filma i preuzetog dokumentarnog, arhivskog materijala – koje karakteriše prisustvo i odsustvo boje, odnosno odsustvo i prisustvo ljudi. Kao i Rene, Kifer *posle Aušvica* pronalazi samo odsustvo ljudi – prazninu. „Pošto su žrtve istorije mrtve i pokopane u morbidnoj nemačkoj zemlji, ostaju samo odsjaji misli” (*ibid*).

Kifer, 1974. godine, nazivom slike iskazuje misao da je „Slikanje = Spaljivanje” („Malen = Verbrennen”). Još jednom on svoj rad prividno izjednačava sa aktivnošću prethodne generacije. Prvi put je to bio istovetan gest – *Hitlergruß*, drugi put je to iskaz – *slikati* je isto što i *spaljivati*. Iako se čini da slika prikazuje tek *sprženu zemlju*, Kifer njome govori da govori da je *zid protiv sećanja* srušen, da njegova generacija – *oni koji su rođeni posle* – zna za krematorijume, za rasuti pepeo, za sve što je spaljeno. Prethodna generacija je spaljivala. I ona, i generacija njihovih potomaka, *Nachgeborenen*, čute. On ne čuti, on stvara, *dokumentuje*, pripoveda...

Ostajući dosledan traganju za korenima, produbljujući svoje istraživanje istorije,¹²⁸ Kifer ukazuje da Holokaust nije došao niotkud. U kasnijim radovima on se postavlja kao *čuvar* ne

128 Kiferov umetnički rad, važno je istaći, prethodi nemačkom interesovanju za reviziju istorije, što njegovo delovanje u polju dokumentovanja istorije čini posebno važnim. Interesovanje za reviziju istorije koje je izašlo na videlo kasnih osamdesetih godina dvadesetog veka, i oličeno je u debati nazvanoj *Historikerstreit – sukob istoričara* (v. Gibons 2007: 80). Debata koja se odigravala u Nemačkoj tokom druge polovine osamdesetih godina dvadesetog veka, i koja se mahom vodila putem medija, ponovo je pokrenula složena pitanja lične i kolektivne odgovornosti i krivice za događaje u Drugom svetskom ratu. Sa jedne strane bili su „oni koji su uspostavljanjem uzročno-posledične veze između sovjetskog gulaga i koncentracionih logora staljinistički teror isticali kao uzrok, pa čak i opravdanje nacističkog nasilja”. Među njima, jedan od najsnažnijih glasova bio je onaj Ernsta Noltea (Ernst Nolte). Druga strana, čiji je istaknuti predstavnik bio Jürgen Habermas (Jürgen Habermas), nacizam je označila „kao neuporedivo istorijsko iskustvo”, i odbacila je „svaki pokušaj njegovog relativizovanja izjednačavanjem, pa čak i samim poređenjem sa primerima drugih istorijskih zločina, ili diktatorskih režima”. Medijski pokrivena debata podelila je javnost i jasno definisala „ideološke okvire levice i desnice u Nemačkoj pred pad Berlinskog zida” (Manojlović Pintar 2014: 31–32).

samo *nad sećanjem na Holokaust*, već i nad sećanjima na sve što je Holokaust uzrokovalo, najavilo, sve ono na osnovu čega je, u prošlosti, mračna budućnost mogla da bude predviđena. Jedan od najrečitijih takvih događaja, koji je nepunu deceniju prethodio Holokaustu, bio je spaljivanje knjiga, koje su na zapovest vrha svoje partije studenti-nacisti organizovali i sproveli 10. maja 1933. godine u više nemačkih gradova. Sagorele predstave knjiga, veoma često prezentovane kao parataktični nizovi jasnog značenja, Kiferovi su asamblaži i skulpture ili njihovi delovi. One su jedan od najsnažnijih umetnikovih simbola. Kiferovo neskriveno i nedvosmisleno ukazivanje ne određene situacije i događaje, posredstvom simbola, nagnaće Kuspita da ga okarakteriše kao „okasnelog simbolistu” (*ibid*: 319). Simboli koje Kifer koristi lični su i intimni, ali su nejasni i neshvatljivi¹²⁹ samo onda kada ne postoje saznanja o prirodi njegovog rada, njegovom utemeljenju u istorijskim činjenicama i saznanjima i o tome da on jeste reprezentacija Holokausta. Međutim, kada se Kiferov rad čita kao takav, „simboli zagonetnih stanja svesti”, istovremeno su i „relikti istorijske stvarnosti”¹³⁰ (*ibid*). Pored knjige, simbol specifičan u kontekstu Kiferovog rada kao reprezentacije Holokausta, jeste železnička pruga.¹³¹ Taj simbol Kuspit analizira na sledeći način:

Kao simbolista, [Kifer] koristi spoljnu stvarnost radi izražavanja one unutrašnje. [...] Slično snovima i Kiferove slike zahtevaju tumačenje, i kao i snovi one nude kulturološke nagoveštaje za duboka lična značenja. Kifer možda nigde nije više simbolista nego u njegovom pristupu Aušvicu. Železnička pruga kojom su dovođeni Jevreji u Aušvic [...] počinje da se pojavljuje u njegovim radovima još od 1977. godine. [...] Pruga nepogrešivo vodi ka zaboravu – negativnosti smrti. U Aušvicu to je bio svakodnevni događaj – nenormalno je učinjeno normalnim – a železnička pruga predstavlja sredstvo svakodnevnog prevoza. I Kifer nam iznova pokazuje da svakodnevni putevi ne vode nikuda. Oni nestaju na horizontu, svi smo mi izgubljeni u nepoznatom – neviđenom. Svi njegovi putevi vode ka realnosti Aušvica, konačnog dokaza ravnodušnosti prema životu. Čak su i

129 Navedene odlike imanentne su simbolizmu kao pojavi u umetnosti s kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka, ali i radu preteča simbolizma u slikarstvu – Vilijama Blejka (William Blake) i Johana Hajnriha Fislija (Johann Heinrich Füssli).

130 Sintagma koju koristi Donald Kuspit jedan je od najupečatljivijih iskaza koji ukazuju na dokumentarnu prirodu Kiferovog rada, odnosno jedna od tvrdnji koje govore u prilog opravdanosti analize njegovog stvaralaštva i kao dokumentarnog i kao alegorijskog.

131 Pored odsustva ljudi, pruga je još jedan element – simbol – u filmu „Noć i magla” Alena Renea. Pruga, sa svim značenjima koja nosi, nije samo prisutna, već je i, izborom autora, snažno naglašena.

brazde putevi ka zaboravu i zanemarivanju. One pravilno marširaju, poslušne čak i u smrti, kao dobri nemački vojnici (*ibid*: 319–320).

Kifer prugu, na svojim slikama, prikazuje dokumentaristički tačno. To, van svake sumnje, jeste pruga kojom su *dovođeni Jevreji u Aušvic*, gotovo kilometar duga, potpuno prava, pruga od železničkog ulaza u logor Aušvic II – Birkenau do mesta na kojem se danas nalazi spomenik otkriven 1967. godine, mesta na kojem se nekada nalazio jedan od krematorijuma čiji su ostaci još uvek vidljivi. Pruga se i nekada, kao i danas, završavala na istom mestu. Tada je vodila *ka realnosti Aušvica, ka zaboravu, do smrti*, ili – *nikuda*. I sada, kao u prošlosti, vodi *ka realnosti Aušvica*, ili – *nikuda*. Kiferova umetnička strategija je – ne dopustiti *zaborav* – da se stigne *nikuda*, a da se ne spozna *realnost Aušvica*. Njegovo slikarstvo, Kuspit stavlja naspram čuvene Adornove misli: „Kritika kulture suočila se s konačnom fazom dijalektike kulture i varvarstva. Pisati poeziju posle Aušvica je varvarstvo”¹³² (*ibid*: 313), i zaključuje da „Kiferove ekspresionističke slike odgovaraju na ovaj poziv i ilustruju Adornovu ironičnu dijalektiku poezije i varvarizma: njihova crna površina jasno predstavlja ravnodušnost – i zavodljivost – apsolutne negativnosti, a njegove slike, od kojih se mnoge bave, ma koliko posredno, varvarstvom Holokausta [...] – ipak su poezija: tragična poezija” (*ibid*: 313–314). Dakle, *poezija posle Aušvica*, može da bude i slikarstvo, i, šire – umetnost. Kada se o Kiferovom delu radi, to je i dalje umetnost *čuvara nad sećanjem na Holokaust*. Kao takva, noseći istorijsko breme, nužno je tragična.

Anselm Kifer se u svom umetničkom delovanju oslanja i poziva na dela i rad umetnika čiji je jezik izražavanja drugačiji od njegovog, vizuelnog – pisaca i pesnika. Poezija Paula Celana (Paul Celan), rumunskog pesnika, Jevrejina, koji je pisao na nemačkom jeziku, svoj odraz pronašla je u Kiferovom radu. *Sećanje na Holokaust* je veza koju dva umetnika dele, Kifer kao pripadnik *Nachgeborenen*, Celan kao preživeli. Prilikom primanja književne nagrade grada Bremena, Paul Celan je rekao:

Samo je jedna stvar ostala dostupna, bliska i sigurna među svim gubicima: jezik. Da, jezik. Uprkos svemu, ostao je bezbedan nasuprot gubitku. Ali morao je proći kroz sopstveni nedostatak odgovora, kroz užasavajuću tišinu, kroz hiljadu mračnih ubitačnih govora. I prošao je. Nije dao ni

132 Adorno 1983: Theodore W. Adorno. „Cultural Criticism and Society” u *Prisms*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 34, navedeno prema: Kuspit 2013: 313.

reći o tome šta se dešavalo, ali je prošao. Prošao je i mogao se opet pojaviti, „obogaćen” tim svim (Celan 2001: 395).

I Celanov i Kiferov rad usmeren je protiv zaboravljanja, protiv tišine koja je pretila da obavije istorijsku traumu kakva je Holokaust. Nasuprot Adornove misli da je posle Aušvica poezija nemoguća, stoji Celanov stav da *ne postoji ništa na ovome svetu zbog čega bi se pesnik odrekao pisanja, čak ni ako je Jevrejin koji piše na nemačkom jeziku*. „Margareta” („Margarethe”), „Zlatna kosa Margaretina” („Dein blondes Haar, Margarethe”), „Tvoja pepelna kosa, Sulamit” („Dein aschenes Haar, Sulamith”), slike nastale početkom devete decenije dvadesetog veka, neka su od Kiferovih dela čije je stvaranje direktno nadahnuto Celanovom „Fugom smrti” („Todesfuge”), napisanom 1945. godine. Pesnik je i sâm bio suočen sa užasima koji su se dešavali u koncentracionim logorima i kao jedini preživeli od svoje porodice, ceo život bio je obeležen ovom traumom. U „Fugi smrti” on suprostavlja dva ženska lika – Margaretu, zlatne kose, oličenje nemačke, arijevske lepote, i Sulamit, tamne kose, koja otelovljuje jevrejsku lepotu. Kifer je to aproprirao kako u nazivima slika tako i u načinu slikarskog poteza. Motive kao što su pepeo, kosa, slamke, pesak, koji su prisutni u Celanovoj poeziji, Kifer inkorporira u svoj slikarski medij. Celan je na kraju „Fuge smrti” naglasio opoziciju – *zlatne ti kose Margarito / pepelne kose ti Sulamit* (Celan 1989: 40), a isti postupak može se videti i na Kiferovim slikama koje naglašavaju povezanost dve žene – *zlatne kose* Margarete, prikazane slamom pomešanom sa bojom, prisutne su na slikama koje nose naziv Jevrejke, a *pepelne kose* Sulamit, obično slikane crnom bojom i pepelom, nalaze se na slikama koje nose ime nemačke devojke. Pesnik je, možda, izdvojivši na kraju pesme, jedan uz drugi, motive iz nemačke i jevrejske kulturne baštine, hteo da kaže da je pomirenje ipak moguće. Neraskidiva veza Margarete i Sulamit, ali i mogućnost pomirenja može se iščitati i iz Kiferove serije slika nastale pod uticajem „Fuge smrti”.

Delo „Nepoznatom slikaru” („Dem Unbekanntem Maler”), stvoreno 1983. godine, jedno je od onih kojima Kifer od zaborava čuva ulogu umetnosti u događajima koji su doveli do Holokausta. Kiferov *nepoznati slikar* najuticajniji je slikar dvadesetog veka, onaj kojeg filozof i teoretičar politike Ajzaja Berlin (Isaiah Berlin) naziva *zlokobnim umetnikom čiji su materijal bili ljudi*¹³³ – Adolf Hitler.¹³⁴ Umetnost je, tvrdi Kifer, najavila Holokaust. Ma koliko to bilo

133 V. *Art of Germany: 3) In the Shadow of Hitler* (Andrew Graham-Dixon). London: BBC. <https://www.dailymotion.com/video/x7cru1c>, pristupljeno 2. maja 2022. godine.

nesumnjivo, on umetnošću ukazuje da je to jedna od najvažnijih činjenica na koju treba ukazivati zarad čuvanja sećanja na Holokaust. Počevši od planova po kojima bi bila izgrađena *Welthauptstadt Germania – Germanija Prestonica Sveta*,¹³⁵ pa sve do izložbi „Degenerična umetnost” („Entartete Kunst”),¹³⁶ koje Ernst Bloh (Ernst Bloch) vidi kao *logore – da ih ljudi gledaju*,¹³⁷ umetnost je bila jedan od oslonaca režima koji je počinio Holokaust, ali i rani pokazatelj turobne budućnosti. Kifer, još jednom, naizgled, briše granicu između svog rada i činjenja prethodne generacije. Reprezentujući arhitekturu Alberta Špera (Albert Speer), Paula Ludviga Trosta (Paul Ludwig Troost) i drugih nemačkih arhitekata toga doba, koja je, u najvećem broju slučajeva tek trebalo da postane nešto više od makete, Kifer prividno slavi nemačku veličinu, ukazujući, međutim, „da ona nikada nije ni bila više od mita” (Kuspit 2103: 312). Pri tome, sva značenja njegovih radova usmerena su, i dalje, preispitivanju uloge i *kolektivnog bića* i pojedinca u kontekstu Holokausta. Upotrebom nacionalnih mitova, naročito onih stvaranih, a nikada u potpunosti stvorenih, neposredno pre njegovog rođenja, Kifer čini da njegova dela budu viđena kao „sekularne oltarske ikone – mistične i društvene alegorije, u stvari, igrokazi o nemačkoj misteriji – koji se bave rajem i paklom, suprotstavljenim u nelagodnoj ravnoteži i sugerišu svoj izopačeni odnos” (*ibid*: 314).

Kifer se, 1993. godine, nastanio u Baržaku, u Francuskoj. Ta godina označava i početak stvaranja *totalnog umetničkog dela* nazvanog „Ribot” („La Ribaute”), po geografskom određenju mesta svog ateljea. I „Ribot” je, kako Kuspit izrekao za neka prethodna Kiferova dela – „društvena alegorija” (v. *ibid*). Kifer je, dakle, čitan kao alegorista, na tragu još jedne tradicije

134 Berlin se u ovom iskazu poziva na činjenicu da je Adolf Hitler dva puta pokušao da otpočne studije na bečkoj Akademiji lepih umetnosti (Akademie der bildenden Künste Wien), 1907. i 1908. godine, i da je oba puta je odbijen. Njegove mladalačke želje umnogome će se očitovati u njegovim kasnijim težnjama, idejama i delovanju.

135 *Germanija Prestonica Sveta – Welthauptstadt Germania* bio je plan za izgradnju Berlina nakon nemačke pobeđe u Drugom svetskom ratu. Po viziji samog Hitlera, projekt je izradila nekolicina vodećih nemačkih arhitekata toga doba. Olimpijski stadion, izgrađen za Olimpijske igre 1936. godine, jedan je od malobrojnih realizovanih delova tog velikog poduhvata.

136 *Degenerična umetnost*, termin koji je, paradoksalno, skovao jevrejski autor Maks Nordau (Max Nordau), 1892. godine, služio propagandnoj mašineriji nacističke Nemačke za zvanično razračunavanje sa avangardnom umetnošću. Najveću izložbu *degenerične umetnosti* režim je organizovao 1937. godine u Minhenu, sa ciljem da se takva umetnost izvrgne javnom preziru.

137 V. *Art of Germany: 3) In the Shadow of Hitler* (Andrew Graham-Dixon). London: BBC. <https://www.dailymotion.com/video/x7cru1c>, pristupljeno 2. maja 2022. godine.

nemačkog *kolektivnog bića*. Valter Benjamin, Kiferov sunarodnik jevrejskog porekla, žrtva Holokausta, 1928. godine je piše napisao:

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 dobiva onoliko koliko mu daje alegoričar. On ga postavlja u njega i on ga zastupa: i to ne psihološki, već ontološki. U njegovoj ruci stvar postaje nešto drugo, on njome govori o nečem drugom i ona za njega postaje ključ za carstvo skrivenog znanja, te je on poštiva kao amblem tog carstva (Benjamin 1989: 145).

Benjamin je ruševinu odredio kao simbol alegorije. „Ruševina [...] predstavlja istoriju kao nepovratni proces razlaganja i propadanja, postepenog udaljavanja od porekla” (Ovens 1989: 554). Aušvic je *ruševina* – „ruševina nemačke veličine [koja] sugerise da [ta veličina] nikada nije ni bila više od mita” (Kuspit 2013: 312). Aušvic je alegorija koja *sasvim nesposobna da isijava neko značenje, neki svoj smisao*, osim onog koje ima. „Ribot” je *ruševina*,¹³⁸ izgrađena kao takva, proizvod stvaralačkog procesa sprovedenog od strane jednog čoveka. *Gesamtkunstwerk* „Ribot” egzistira kao posredno mesto *sećanja*. Njegovo značenje fiksirao je sam Anselm Kifer. To nije poprište zločina, ali čuva sećanje na zločin ukazujući na to da postoje ili su postojali pripadnici *druge generacije*, potomci vinovnika zločina, koji nisu pristali na tišinu, koji nisu želeli da dopuste da zločini budu zaboravljeni – *čuvari nad sećanjem na Holokaust*. Kiferov *gesamtkunstwerk* trag je sopstvenih osećanja izgrađenih na premisama nacionalne ali i porodične istorije. On je proizvod interakcije ličnog postsećanja¹³⁹ i nacionalnog sećanja i postsećanja. Kao takav, „Ribot” generiše neprestano transformisanje sećanja i postsećanja, ličnog u nacionalno i nacionalnog u lično.

138 Sâm „Ribot” i rad na tom projektu prikazan je u filmu „Vaše gradove prekriće trava” („Over Your Cities Grass Will Grow”) Sofi Fajns (Sophie Fiennes).

139 Termin *postsećanje* uvela je Merijen Herš u eseju „Porodične slike: Maus, žalost i post-sećanje”, objavljenom 1992. godine (v. *Postmemory.net*. <http://www.postmemory.net/>, pristupljeno 12. septembra 2015. godine). Ona naglašava izvesnu zadržku, zapitanost o tome da li je upravo *post-sećanje* (v. Herš 1992) ili *postsećanje* (v. Herš 2011) najadekvatnija reč da označi sećanje koje se „od sećanja razlikuje po generacijskoj udaljenosti, a od istorije po dubokoj ličnoj vezi” (Herš 1992: 8). Šesnaest godina kasnije, u eseju „Generacija postsećanja”, Merijen Herš *postsećanje* određuje kao „Specifičan odnos prema roditeljskoj prošlosti [...] 'sindrom' zakasnelosti ili 'postojanja nakon nečeg’” (Herš 2011: 150–151).

Anselm Kifer, kao pripadnik *Nachgeborenen* – generacije *onih koji su rođeni posle*, deo *kolektivnog bića* „koje odbija da prizna patnje koje je izazvalo” (*ibid*), suočen sa *zaboravljanjem kao tišinom poniženja*, jedan je od malobrojnih koji se suprotstavio *zaboravljanju*. On se odvažio se na to da se suoči sa sopstvenim ličnim, ali i sa kolektivnim, nacionalnim identitetom,¹⁴⁰ da „ispred nesvesnog [nemačkog] društva” stavi „umetničko ogledalo [...] koje verno odražava samodestruktivnost [tog društva, pokazuje njegovo] ranjeno telo i slomljeni duh i [podseća] posleratnu Nemačku na ono što bi ona najradije zaboravila” (*ibid*).

Sublimirajući sopstvenu analizu Kiferovog rada, Donald Kuspit piše:

[Putevi] nestaju u pesku vremena koje je za Nemačku isteklo. Svaki od njih je isti put sudbine – uzaludne, usamljene sudbine. Jer Nemačka je za sva vremena izgubila kredibilitet u Aušvicu – izgubila je svoju dušu. Aušvic će uvek proganjati i bacati ljagu na nju – odnosno, mrljava mušica u njenom pomazu, fatalna greška u njenom identitetu, koji sugerišu da su velika muzika i filozofija bili uzaludni, slavljani izrazi arogancije – čak i onda kada su nacisiti izbledeli u prošlosti. Ali oni nikada neće biti zaboravljeni. Opstaće kao simboli apsolutne tame, što su i postali u Kiferovoj umetnosti (*ibid*: 320).

Svestan da Aušvic nije moguće poništiti, Kifer je odabrao da ne odustane od borbe za *dušu Nemačke, izgubljenu u Aušvicu*. Usmerivši, stoga, celokupno svoje stvaralaštvo ulozu *čuvara nad sećanjem na Holokaust*, koju je preuzeo na samom početku stvaralačkog dela svog života, Kifer je tu ulogu vremenom ojačavao, činio je vidljivijom, dosegovši takvu snagu u njoj, da je kao pojedinac uspeo da utiče na *kolektivno biće* sopstvenog naroda. Način na koji svojom umetnošću Anselm Kifer govori o Holokaustu često je bivao neshvaćen. Međutim, u Izraelu, u kojem je prvi put boravio i priredio izložbu 1984. godine, deceniju i po nakon prvog *Hitlergruß* performansa, njegov rad shvaćen je onako kako nedvosmisleno i treba da bude shvaćen – kao rad umetnika – *čuvara nad sećanjem na Holokaust*.

Kuspit smatra da je Kifer jedan od prvih stvarno tragičnih umetnika koji su se pojavili u nekoj zemlji posle Drugog svetskog rata (v. *ibid*: 312). S obzirom na to da je svesno okrenut *stvarnosti* jednog od najtragičnijih perioda u istoriji čovečanstva i da se njegov rad, kao alegorija,

140 Dotičući je pitanja nacionalnog identiteta, Kifer je 1985. godine izrekao sledeću misao – „Nemci su uvek imali problem sa sopstvenim identitetom. Ili ga je bilo isuviše i bio je preglasan, ili je bio skriven i previše servilan” (Kifer 2012: 68), nesumljivo aludirajući na dva preioda čija je razdelnica Drugi svetski rat.

pozicionira *tamo gde se prolaznost*, uslovljena voljnim zaboravljanjem ali i neizbežnim protokom vremena i nestankom neposrednih svedoka, *i večnost*, kojoj Kifer teži, *najbliže susreću*, ne ostaje nikakva sumnja u to da je tragičnost je bila njegov izbor.

Film kao „proces proizvodnje značenja” ne mora nužno počivati na „izvedbi kombinacija kodova filmskog jezika” (Omon, Mari 2007: 85). To se prevashodno može odnositi na pojam film umetnika – filmsko umetničko delo kojime se ispituje vizuelno medijem filma, istražuje priroda filma sa stanovišta vizuelnih umetnosti, kao i priroda vizuelnih umetnosti sa pozicije filma. Film umetnika može biti dokumentaran, može uspostaviti odnos sa *stvarnim subjektom*, biti *orijentisan na tuđe tekstove ili jezik kulture*, može posedovati „ograničenu višeznačnost”, ili ono što Bart naziva *polisemijom*” (*ibid*: 86). Filmska alegorija „Mondo Veneziano – Tačno u podne u gradu koji tone” („Mondo Veneziano – High Noon in the Sinking City”), Antoana Prima (Antoine Prum), dokumentarna je onda kada se posmatra kroz prizmu teorije alegorije, odnosno njenih *transformisanih načela u okvirima teorijsko-kritičkog diskursa adekvatnog karakteru umetnosti postmodernističkog predznaka*, drugim rečima – kada se analizira uz upotrebu *alegorije kao teoretskog sredstva*. Film „Mondo Veneziano – Tačno u podne u gradu koji tone” nastao je 2005. godine. Premijerno je prikazan u junu iste godine, u nacionalnom paviljonu Luksemburga, na 51. Bijenalu u Veneciji. Taj tridesetminutni film je, dakle, stvoren „izvan konteksta filma kao društvene proizvodnje zabave-spektakla” (Šuvaković 2005: 215), namenjen izlaganju u prostorima galerija, kao visoka, institucionalizovana umetnost. Njime su dokumentovani diskursi teorije umetnosti, kao i umetnički diskursi, aktualne postavke teorija umetnosti, forme umetničkih i kustoskih praksi, kao i preispitivanja i redefinisavanja prirode umetnosti. Antoan Prim utemeljenje za svoj film pronalazi u *prisvajanju*, prvoj vezi koju Ovens pronalazi između postmodernističke alegorije i savremene umetnosti, odnosno u strategiji *aproprijaciji*, kojoj pristupa i koju koristi na mnogo načina i na više nivoa. Prim preuzima stilske odlike popularnih filmskih žanrova koji se najčešće vezuju za film kao industriju zabave, postupkom *aproprijacije* gradi složene, višeslojne ali tipizirane identitete svojih junaka, i, konačno, citira postojeće spise, upotrebljavajući ih kao fragmente u kolažnom pisanju. Citatno prisvajanje i stilske imitacije unutar filma kao discipline – *aproprijacija* stilskih i žanrovskih odlika – jesu perifrastični, odnosno, *apropriirani* elementi nisu

doslovno ponavljani, već se njima parodično upućuje na referencijalne tačke u istoriji filma (v. Daković 2007: 297). Podnaslovom Primovog dela – „Tačno u podne u gradu koji tone”, ukazuje se na poznati film Freda Cinemana (Fred Zinnemann) „Tačno u podne” („High Noon”), čime se nagoveštava postojanje obračuna tipičnog za vestern filmove, ali, svakako, i to da je vremenska dimenzija, protok vremena, odnosno, nepostojanje protoka vremena, od značaja za percepciju filma.¹⁴¹ Niz obračuna koji će uslediti određuju „Mondo Veneziano” kao horor film i, uže, tragajući za podžanrom, kao *splater*¹⁴² ili *slešer*¹⁴³ film. I u stvaranju plakata, kao značajnog elementa Primovog dela, sprovedena je ista strategija – aproprirana su dizajnerska rešenja tipična za plakate filmova koji su žanrovski određeni kao filmovi borilačkih veština, i to oni filmovi čija se radnja događa u državama istočne Azije ili su njihovi junaci iz tog dela sveta. Tako prizor četiri junaka filma „Mondo Veneziano” veoma liči na prikaze Brusa Lija (Bruce Lee) koji su pratili filmove „U Zmajevom gnezdu” („Enter the Dragon”), „Na zmajevom putu” („The Way of the Dragon”) ili „Kineska veza” („The Chinese Connection”).

Izbor likova filma kao da je preuzet iz teze o *svetu umetnosti* Artura Dantoa. Prim stvara likove koji aluzivno personifikuju upravo *atmosferu teorije umetnosti*. Junaci njegovog filma – Teoretičar Umetnosti, Kustos, Druželjubivi Umetnik i Slikar – predstavnici su javnosti *sveta umetnosti*. Slikar prikazuje rock'n'roll stav, tipičan brend koji su, čini se, umetnici, posebno nemački, kreirali. Teoretičar oličava umnog i nostalgичnog istočnoevropskog intelektualca bespovratno prohujalih vremena. Kustos je gotovo aseksualno biće, sveštenica umetnosti, stroge svesti o političkoj korektnosti, a Druželjubivi Umetnik personifikuje zavisnika od relacije estetike, figuru s kakvom su se svi dobro upoznali tokom prethodne decenije (v. Kremer 2005: 5–6). Dakle, Prim daje lica stereotipima, a celokupna pojavnost njegovih junaka jeste vizuelni tekst.

Pored toga, strategiju apropijacije umetnik sprovodi birajući za okruženje u kojem se filmske scene odigravaju – ruševinu – zapuštene kulise koje predstavljaju Veneciju. U ovom

141 „Satovi nas neprestano podsjećaju da našem heroju vrijeme ističe. Oni pomažu da se izgradi i potcrta napetost i teskoba njegove uzaludne potrage za podrškom. U filmu 'Tačno u podne' nema rastakanja – nema nijednog od uobičajenih zatamnjenja i pretapanja koji označavaju nevidljivi protok vremena – jer vreme prolazi direktno ispred nas. Svaki minut je važan – i računa se” (Frankel 2017: 286). U filmu „Tačno u podne” vreme trajanja radnje filma i vreme trajanja filma su istovetni. Drugim rečima, protok vremena u filmu jednak je objektivnom vremenu, odnosno protoku vremena posmatranom s pozicije gledaoca filma.

142 Splatter (eng) – zapljusnuti, poprskati, prskanje, pljuskanje (*Englesko-srpski rečnik*, S. Koljević, I. Đurić Paunović, Prosveta, Beograd, 2002).

143 Slesh (eng) – rana, urez, usek, raniti, rasporeti (*Englesko-srpski rečnik*, S. Koljević, I. Đurić Paunović, Prosveta, Beograd, 2002).

slučaju radi se o posrednom preuzimanju – stvorena za snimanje filma „Tajni prolaz” („Secret Passage”), scenografija preuzima pojavnost Venecije kao stvarnog subjekta, a ono što Antoan Prim preuzima jeste deo dela, filma, za koji je napravljena.

Ključni element umetnikove strategije aproprijacije jeste upotreba „hiperekspanzivne arhive tekstova”, gotovo neograničenih mogućnosti pretrage takvih arhiva i preuzimanja svega potrebnog, kao i „ekstrahovanje novih režima značenja i kritičkog mišljenja” (Sretenović 2013: 263), što kao ishodište ima dosledno sproveden postupak citiranja, koji ni u jednom slučaju ne napušta taj postavljeni okvir. Dakle, svaki monolog, dijalog ili diskusija koje likovi filma vode, čine citati iz spisa teoretičara umetnosti, književnika, filozofa, istoričara umetnosti, umetnika – preuzeti sadržaj sveta umetnosti, koji, kao takav, jeste faktualan, *neizmišljen, prethodno postojeći*. Njegova obrada implicitno ukazuje na dokumentarnost Primovog dela. Autor, obrađujući *pronađeni* materijal, gradi određenu linearnu naraciju kombinujući preuzete sintagme i rečenice na više načina. Diskusiju koju u prvoj sceni vode svi protagonisti čine isključivo citati Filipa Solersa (Philippe Sollers) vezani za Veneciju. Venecija je grad koji je u naslovu filma i čija simulacija, degradirana kopija (v. Kamil 2004: 61), jeste poprište događaja i situacija koje film prikazuje. Istovremeno, Venecija, kao stvarni subjekt, jeste grad za koji je vezana prvobitna egzistencija Primovog filma. Ta veza nije slučajnost, već je proizvod stvaralačkog procesa – Venecija je prostor iz kojeg se ulazi u prostor u kojem je rad prezentovan, kao i prostor u koji se ulazi napuštanjem prostora u kojem je rad prezentovan. Venecija biva sagledana iz više pozicija, fragmentiranjem Solersovih spisa, iz ugla Druželjubitvog Umetnika kao „velika istorijska avantura”, za Slikara ona je „individualna strast”, Kustos primećuje da „Venecija nije muzej, već stalan stvaralački proces”, dok Teoretičar konstatuje da je „Venecija – to je njena tajna – pojačalo. Ako ste srećni, bićete to deset puta više. Nesrećni – stotinu puta nesrećniji” (Prim 2005: 35). Već tom, uvodnom scenom, Antoan Prim ukazuje na karakteristike sopstvene umetničke strategije – kolažno pisanje, fragmentarnost, aproprijaciju, citiranje, hibridnost.

Dijalog-obračun Slikara i Druželjubitvog Umetnika konstruisan je na drugačiji način. On je sačinjen od citata brojnih autora – Nikole Burioa (Nicolas Burriaud), Viktora Misiana (Viktor Misiano), Paola Bjankija (Paolo Bianchi), Žaka Šarlijea (Jacques Charlier), Džastina Hofmana (Justin Hoffmann). Dijalog, između ostalog, dovodi i do pitanja koje Slikar postavlja Druželjubitvom Umetniku – „Da li je proces sâm dovoljan za tebe?”, kao i do tvrdnje da „[umetnički] projekti nisu ništa drugo do činovi dobrovoljne grupne terapije”, i da je „u totalitetu

slike, sve slika” (*ibid*: 54–55). Monolog Slikara koji prethodi prvom *splater*-obračunu, citiranje je nemačkog umetnika Nea Rauha (Neo Rauch), koji govori, odnosno, piše autorefleksivni osvrt na sopstveno stvaralaštvo, govoreći o pojmovima poput inspiracije, percepcije, postojanja (v. *ibid*: 39–41). Dosledna igra citatnosti podrazumeva i citiranje citiranog. Tako, reči Žana Koktoa: „U umetnosti nema škola, samo bolnica” (Prim 2005: 50), ironičan nagoveštaj poslednje *splater*-scene u kojoj Druželjubivi Umetnik vadi utrobu Kustosa, Antoan Prim preuzima posredno, citirajući Žaka Šarlijea. Pri svemu tome, priroda umetničkog dela, filma, kao simulakruma, sve vreme biva potcrtana naglašavanjem simulacijske prirode svega pojavnog – scenografija je snimana tako da se jasno vidi da su u pitanju samo kulise, junaci tekst govore bezizražajno, čitajući ga, a bez obzira na to što je jedini mogući ishod niza obračuna smrt jednog od učesnika, ta smrt se prenebregava. Konačno, „simulakrum [’Mondo Veneziano’] nije degradirana kopija. On je uporište pozitivne snage koja osporava postojanje *originala* i *kopije*, *modela* i *reprodukcije*” (Kamil 2004: 61). Čini se da je jedan od modela koje Antoan Prim koristi u filmu „Mondo Veneziano”, ili na koji aludira filmom „Mondo Veneziano”, delo „Izdaja slika” („La trahison des images”) Renea Magrita (René Magritte). On kao da sve vreme parafrazira iskaz belgijskog umetnika – „Ovo nije lula” („Ceci n’est pas une pipe”), govoreći, filmskim jezikom – „Ovo nije Venecija”, „Ovo nije nasilje”, „Ovo nije krv”, „Ovo nije smrt”, „Ovo nije stvarnost”, bez obzira na to što je satkano od stvarnosti...

Film kao umetničko delo jeste nepromenljiv, pa se o njemu, sledeći strukturalistički diskurs, može govoriti kao o konačnom i dovršenom. Na osnovu toga moglo bi se zaključiti da bi, ukoliko je film određen kao značenjska praksa koja može da generiše tekst (v. Omon, Bergala, Mari, Verne 2006: 192), generisani tekst bio *zatvorena struktura znakova*, međutim, saglasno tezi da se „u poststrukturalizmu i postmodernizmima tekstem [...] smatra otvorena struktura znakova koja stiječe svoja značenja trenutnim odnosom s drugim znakovima, ili tekstovima aktualne ili povijesne kulture” (Šuvaković 2005: 610–611), moguće je, u pojedinim slučajevima, film iščitavati kao „prostor pisanja” (Omon, Mari 2007: 85), a filmsko umetničko delo kao „otvoreno delo”, odnosno, „delo u kretanju” (v. Eko 2007: 270–284). *Kretanje* filmu „Mondo Veneziano” obezbeđeno je upravo *kretanjem* teorijskih postavki, razmatranja i stavova, ideja, koje protagonisti filma citiraju. Postoji još jedno određenje Primovog filma – kao eklektičan spoj heterogenih elemenata, on predstavlja „zaokret od teorijske realnosti ka primenjenoj realnosti!”. Taj parodični reklamni slogan ispisan na plakatu, uspostavlja, unutar narativne strukture filma, odnos između

umetničke teorije i umetničke prakse, sugerišući, uz očiglednu dozu sarkazma, da je izgovoreno teorija, a da su događaji i situacije, i to ponajviše *splater*-događaji i *splater*-situacije, ili *slešer*-događaji i *slešer*-situacije – praksa savremene umetnosti. Priroda, poreklo, forma, pripadnost određenoj disciplini, multidisciplinarnost ili hibridnost onoga što Teoretičar Umetnosti, Kustos, Druželjubivi Umetnik i Slikar izgovaraju ili čine, beskrajne mogućnosti odabira i kombinovanja izgovorenog, izvedenog ili predočenog, uspostavljanja odnosa sa *stvarnošću*, sa elementima *sveta umetnosti*, procesi kontekstualizacije, čije je okončanje, i zbog nepostojanja vremenske distance,¹⁴⁴ teško sagledati – sve su to činiooci koji omogućavaju *kretanje* i *otvorenost* filma Antoana Prima. A sopstvenim *kretanjem* film *dokumentuje stvarnost sveta umetnosti – beleži je, otkriva i čuva, promovise, analizira i ispituje i izražava* (v. Renov 1993: 21).

Film umetnika, kao umetničko delo, može biti *određen aspektima intermedijalnosti u formalno-medijskom smislu i intertekstualnosti u značenjskom smislu* (v. Šuvaković 2005: 215), može biti *alegorija* i tako uspostaviti vezu sa *prošlošću*, sa *istorijom*, može posedovati izvesnu crtu eksperimentalnosti koja je često okrenuta pokušajima da se umetničko delo medijski odredi kao otvoren koncept. Kao takvo, ono može da napusti okvire koje postavljaju kodovi filmskog jezika i preuzme vanfilmske elemente. Boris Kremer (Boris Kremer) vidi „Mondo Veneziano” kao kritiku institucija umetnosti koja pred sebe postavlja problem kako kritikovati sistem s pozicije unutar sistema. Kremer smatra da je Prim rešenje pronašao u tome što njegova kritika utemeljenje nalazi u akademskom pristupu, ali je istovremeno i zabavna, kao i u tome što su svi elementi njegovog dela čvrsto povezani sa *stvarnošću* i, ma koliko raznorodni bili, teže ka ostvarenju istog cilja (v. Kremer 2005: 7).

Film umetnika, kao analiza, kritika, refleksija umetnosti, onda kada „pokazuje bitna svojstva prirode (koncepta i jezika) umjetnosti”, jeste metaumetnost, a film Anroana Prima, „drugostupanjski (meta) film, govori o bitnim spoznajnim i ideološkim svojstvima umjetnosti i njenim pojavnostima” (Šuvaković 2005: 217) pronalazeći svoj smisao u razumevanju, tumačenju i kritikovanju *sveta umetnosti*. Film „Mondo Veneziano – Tačno u podne u gradu koji tone”, preuzimajući na specifičan i intenzivan način diskurs i tekstove *sveta umetnosti*, bavi se, najšire

144 Veliki broj citiranih tekstova napisan je ili objavljen neposredno pre nastanka filma „Mondo”: Philippe Sollers, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris: Plon, 2004; Paolo Bianchi, “In Praise of Atmosphere”, u: *Men in Black. Handbook of Cultural Practice*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2004; Alice Creischer, Andreas Siekmann, “Models for Reform”, u: *Men in Black. Handbook of Cultural Practice*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2004; Corinna Weidner, *Cultural Meeting*, neobjavljeno, 2003, itd.

posmatrano, prirodnom *sveta umetnosti*, pruža podatke o njoj, gradi narativ, ali, posredstvom *preuzetog*, istovremeno i dokazuje sopstveni narativ. Drugostепенost Primovog filma, koji, dakle, jeste primer metaumetnosti, može se odnositi i na njegovu dokumentarnost – on je kompleksna sinteza dokumenata, *parataksično poređanih jedan za drugim*, pretočenih u *obezvremenjen*, nadrealan fikcionalni narativ, i, kao takav, film ne samo da je hibridno delo, već se, u njegovom slučaju, može govoriti i o metadokumentarnosti. Takva mogućnost učvršćuje tezu o *alegorijskoj* prirodi Primovog ostvarenja i pruža potporu tumačenju *alegorije* kao potencijalnog konstituenta dokumentarnosti.

Ovens „prisvajanje, vezanost za mesto, nestalnost, akumulaciju, diskurzivnost, ukrštanje” vidi kao „strategije koje odlikuju umetnička dela današnjice i odvajaju ih od modernističkih koja su im prethodila. Ona čine celinu i kada se posmatraju u odnosu na alegoriju, zbog čega navode na pomisao da se postmoderna umetnost zapravo može svesti na dosledan motiv koji kritika neće biti kadra da objasni sve dok alegoriju bude smatrala estetskom greškom” (Denegri 2006: 343). *Dosledan motiv* alegorija pronalazi u *postojećem, udvajanju, intertekstualnosti, prošlosti*. Pozicionirajući Ovensovo delovanje Denegri piše:

Američka postmodernistička kritika a posebno ona oko časopisa *October* gajila je u teoriju snažno poverenje, u teoriji je tražila pokriće za svoje kritičko pisanje, a svoj je teorijski fundament nalazila u postmodernističkim strategijama dekonstrukcije, intertekstualnosti, idejama simulacije i simulakruma, u primenama tekovina kulturoloških, socioloških i antropoloških studija, u specifičnim osobinama roda i pola, kao i njihovim uticajima na umetničko stvaranje, obavljajući upravo uz pomoć ovih učenja radikalni raskid sa nasleđem visokog modernističkog formalizma (*ibid*: 343–344).

Uvođenje teorije alegorije u prakse savremene umetničke kritike čiji je ključni protagonist bio Krejg Ovens, odigralo se nešto više od pola veka nakon što je Valter Benjamin izrekao tvrdnju da „ponavljano posmatranje umnogostručava umetničko delo” (Benjamin 1997: 29). Potaknut izložbom „Slike”, *inauguralnom manifestacijom aproprijacijske umetnosti*, proces reaktuelizivanja i redefinisanja pojma *alegorija* koji je sproveo Ovens, postavio je teorijski osnov

za određenje *aproprijacije* kao umetničke strategije, kao i za kasnije uspostavljenje relacija između *alegorije*, *aproprijacije* i dokumentarnosti. U radu alegoričara gotovo nikada ne postoji iskaz o dokumentarnosti sopstvenog delovanja. Stoga, takav rad ne ispunjava uslov koji Karl Plantinga predlaže kao drugi model definisanja dokumentarnosti – postojanje autorovog iskaza o prirodi svog dela ili svog rada. Međutim, primarna uloga alegorijskog umetničkog delovanja jeste *da sačuva*. Ta činjenica, uz postojanje veze sa prošlošću, odnosno sa svojevrsnom *istorijskom imaginacijom* kao refleksijom *poetskog istoriografskog rada*, uz težnju da se određeni umetnički iskaz *slaže sa stvarnošću* (v. Vajt 2011: 9–10), čini alegorijske umetničke prakse imanentnim pojedinim vidovima dokumentarnosti. Kao takvo, uvek u kontekstu koji samo stvara, alegorijsko umetničko delovanje jeste *kreativna obrada stvarnog i potpora narativu o stvarnom*.

- Dokumentarnost i umetnička dokumentacija, *umetnost u doba biopolitike* – umetnička dokumentacija i pitanje odnosa između umetnosti i života

Umetnička dokumentacija, kao proizvod umetničkih praksi, jedan je od relativno nedavno (v. Grojs 2006: 8) ustanovljenih vidova prisustva dokumentarnog u okvirima umetnosti. Iako se prevashodno odnosi na savremenu umetnost i određena *umetnička dela sasvim nove vrste*, novum koji zahteva i novu istorijsku i teorijsku kontekstualizaciju, analiza umetničke dokumentacije, odnosno *umetnosti u doba biopolitike* (v. *ibid*), uspeva da obogati razumevanje umetnosti i da, na izvestan način retroaktivno, izmeni pogled na neke prethodne pojave i njihovu poziciju u kontekstu umetnosti (v. Tratnik 2009: 533). Na denotativnom nivou umetnička dokumentacija predstavlja vanumetnički sadržaj koji postoji unutar okvira *sveta umetnosti*, dokumentuje umetnost, rekonstruiše je i upućuje na nju.

Posljednjih desetljeća¹⁴⁵ umjetnički svijet sve očitije teži preusmjeravanju, svojeg zanimanja s umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji. Ta je promjena osobit pokazatelj šire preobrazbe kroz koju umjetnost danas prolazi [...]. Prema tradicionalnom shvaćanju, umjetničkim djelom smatra se nešto što samo po sebi utjelovljuje umjetnost, čineći je istoga trena postojećom i vidljivom. Kad posjećujemo izložbu, obično pretpostavljamo kako je ono što ćemo tamo vidjeti – bez obzira jesu li to slike, skulpture, crteži, fotografije, video, ready-madeovi ili instalacije – umjetnost. Umjetnička djela, dakako, mogu na ovaj ili onaj način upućivati na nešto izvan njih samih – recimo na predmete iz stvarnog života ili specifične političke teme ali ne mogu upućivati na umjetnost, upravo stoga što ona jesu umjetnost. Stoga postaje sve jasnijim kako nas tradicionalno shvaćen posjet izložbi ili muzeju može zavesti na krivi put. Danas se u sve većoj mjeri u umjetničkim prostorima susrećemo s umjetničkom dokumentacijom, a ne samo sa umjetničkim djelima. Umjetnička dokumentacija također može imati oblik slike, crteža, fotografije, videa, teksta i instalacije, drugim riječima, iste one oblike i medije kroz koje se umjetnost obično predstavlja, ali u slučaju umjetničke dokumentacije ti mediji ne predstavljaju umjetnost nego je tek dokumentiraju. Umjetnička dokumentacija po svojoj definiciji nije umjetnost, ona tek upućuje na umjetnost, jasno

145 Esej „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji” („Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation”), iz kojeg je citiran deo, objavljen je 2002. godine (v. Grojs 2006).

pokazujući kako umjetnost više nije prisutna i stoga istoga trena vidljiva, već je prije odsutna i skrivena (Grojs 2006: 8).

Umetnička dokumentacija je znak, označitelj koji se odnosi na umetnost kao označeno delovanje. Suštinski jedinstvena, funkcija umetničke dokumentacije jeste da posreduje između umetničkog dela ili umetničkog rada i publike, odnosno da bude sredstvo kojim umetnik izlaže informacije o svojem delovanju ili kojim se izlažu informacije o delovanju umetnika u *svetu umetnosti*. Međutim, moguće je napraviti razliku između dokumentacije koja efemerne umetničke pojave i delovanja čini prisutnima, odnosno dokumentuje ih na način istovetan onome na koji se dokumentuju, recimo, pozorišne predstave, i dokumentacije koja *upućuje* na umetničko delovanje koje se ne može predstaviti drugačije – u pitanju su raznovrsne i često složene intervencije u svakodnevnom životu – analize, diskusije, realizacije specifičnih životnih okolnosti... Cilj ovakvog činjenja nije stvaranje umetničkog dela već realizacija umetnosti kao aktivnosti (v. Dedić 2009: 702), kao delovanja u *svetu umetnosti*.

Umetnička dokumentacija kao fenomen *sveta umetnosti*, nosi određenu specifičnost koju je, kada se o samoj umetnosti radi, Artur Danto iskazao, kako je rekao, parafrazirajući kritičara 'Tajmsa' ('The Times'), na sledeći način – „ako neko može da napravi faksimil ljudskog bića od bronzne, zašto ne bi napravio i faksimil kartonske Brilo kutije od šperploče¹⁴⁶?” (Danto 1967: 580). Razrađujući svoju zamisao o *svetu umetnosti*, Danto je u kasnijem radu, iznevši to u studiji „Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti” („The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art”), objavljenoj 1981. godine, u kojoj je minuciozno ilustrovao svoj filozofski pristup umetnosti analizirajući sedam imaginarnih, identičnih artefakata od kojih većina ima status umetničkog dela, još jednom pokazao ono što je zaključio 1964. godine, u eseju „Svet umetnosti” („The Artworld”) – „da bi nešto bilo viđeno kao umetnost, potrebno je nešto što prevazilazi moći čula vida” (*ibid*). U potonjoj analizi Danto ukazuje na to da je „očigledno da bi mogla postojati nerazlučiva umetnička djela – nerazlučiva barem u odnosu na sve ono što se može odrediti okom ili

146 „Brilo kutije” („Brillo Boxes”), verovatno najpoznatije skulptorsko delo Endija Vorhola, jesu replike kutija proizvođača kućne hemije Brilo – našavši polazište u velikoj kartonskoj kutiji sapuna Vorhol je skulpture izradio od šperploče, a potom ih dovršio koristeći sitoštampu.

uhom” (Danto 1997: 47). Onako kako *umetnička dela i puke realne stvari* (v. *ibid* 1–46) nije uvek moguće razlikovati van konteksta *sveta umetnosti*, tako ni umetničku dokumentaciju, posebno jer je *istih oblika i medija kroz koje se umetnost obično predstavlja*, nije uvek moguće razlučiti od umetničkih dela i umetničkih radova.

Mogućnosti percipiranja pojedinih umetničkih dela samo posredstvom kasnijih kopija vezuju se za dug period u istoriji umetnosti. Te kopije, koje i same uživaju status umetničkih dela, istovremeno obavljaju ulogu posredovanja između *odsutnog* umetničkog dela i vanjskog sveta. One se, dakle, mogu poimati kao artefakti čija je pripoda dvojaka. Aksiomatičan iskaz Valtera Benjamina – „umetničko delo je, u načelu, uvek moglo biti reprodukovano”, odnosno ono što bi ljudi napravili „uvek [bi] mogli opet da naprave” (Benjamin 2007: 99), pronalazeći oslonac i u trećoj i četvrtoj *tezi protiv snobova* – „Umetničko delo je remek-delo. / Dokument služi kao nastavno sredstvo.” i „Na umetničkom delu umetnici peku zanat. / Pred dokumentima se vaspitava publika.” (Benjamin 1997: 28) – može biti polazište za analizu odnosa originala i reprodukcije ili, u kontekstu razmatranja odnosa umetnosti i dokumentarnosti – umetničkog dela i dokumenta, te istorijskih korena postojanja i prisustva umetničkih dela i umetničke dokumentacije. „Prema Valteru Benjaminu, *original* je naprosto drugo ime za prisutnost sadašnjosti – za nešto što se odigrava ovde i sada” (Grojs 2020: 143). On pravi razliku između manuelne ili mehaničke reprodukcije i tehničke reprodukcije – „dok autentično naspram manuelne reprodukcije, koju ono, po pravilu, žigoše kao krivotvorenje, čuva svoj puni autoritet, to nije slučaj u odnosu na tehničku reprodukciju” (Benjamin 2007: 101) – međutim, na pitanje *da li ukidanje vizuelne razlike između originala i kopije istovremeno znači i nepostojanje same te razlike?*, daje odričan odgovor – „ukidanjem svake vizuelne distinkcije [...] ne ukida se druga, nevidljiva, ali ne manje stvarna razlika između njih: original poseduje auru koju kopija nema” (Grojs 2020: 144). Određujući pojam aure, Benjamin piše:

I u najsavršenijem reprodukovanju izostaje jedno: Ovde i Sada umetničkog dela – njegovo jednokratno postojanje na mestu na kojem se zatiče. Ali, na tom jednokratnom postojanju, i ni na čemu drugom, odvijala se istorija kojoj je delo bilo podvrgnuto tokom svog trajanja. [...]

Ovde i Sada originala sazdaje pojam njegove autentičnosti. [...] Ukupno područje autentičnosti izdvaja se iz tehničke – i, dabome, ne samo tehničke – reproduktivnosti. [...]

Ono što ovde izostaje, moguće je sažeti u pojmu aure i reći: u razdoblju tehničke reproduktivnosti umetničkog dela propada ono što je njegova aura. [...] *Tehnika reprodukovanja, ovako bi se uopšteno*

dalo formulisati, izuzima reprodukovano sa područja tradicije. Time što ga reprodukovanje umnogostučava, na mesto njegovog jednokratnog prisustva stavlja njegovo omasovljeno. I time što dopušta reprodukovanju da izlazi u susret primaocu u kojoj god on situaciji bio, ono aktualizuje reprodukovano (Benjamin 2007: 101–103).

Na postojanju aure, koja je uslov jedinstvenosti i relativne neponovljivosti umetničkog dela, počiva ono što je Benjamin recipirao kao *originalnost*. Ali, originalnost za protagoniste avangardnih umetničkih pokreta, čije je delovanje upravo sinhrono sa Benjaminovim radom, nije proizlazila iz neponovljivosti i potencijalne nemogućnosti reprodukovanja u budućnosti – za izvornu avangardu biti originalan značilo je samo biti istorijski nov (v. Grojs 2020: 145–147). „Otuda je istorija avangarde između ostalog i istorija beskrajnih prepirki oko toga ko je bio prvi, ko je stvorio nešto originalno, a ko je bio običan imitator” (*ibid*: 147). Navedene tvrdnje i činjenice idu u prilog tezi da se kopije ili reprodukcije umetničkih dela, bez obzira na viševjekovno prisustvo u institucijama umetnosti, mogu, u kontekstu savremenih umetničkih praksi i teorija, smatrati dokumentima. Retoričko pitanje u vezi sa dualizmom takvih artefakata, kopija, odnosno reprodukcija, bilo bi – *da li postoji aura* Mironovog „Diskobolosa”?¹⁴⁷ Isto pitanje moglo bi se odnositi i na kompoziciju „Laokoon i njegovi sinovi” („Laocoonte e i suoi figli”) koja se čuva u Muzeju Pio Klementino (Museo Pio Clementino), jednom od Vatikanskih muzeja (Musei Vaticani). Radi se o delu Agesandra (Ἀγήσανδρος), Polidora (Πολύδωρος) i Atenodora (Ἀθανόδωρος) sa Rodosa, koje je opisao Plinije Stariji, ili kopiji tog dela.¹⁴⁸ Nesigurnost u vezi sa originalnošću tog dela naglašava i teškoće u određenju njegove prirode, koje dodatno složenije postaje kada se u razmatranje uključi i činjenica da se u zbirci Galerije Ufici (Galleria degli Uffizi) nalazi kopija koju je tokom treće decenije šesnaestog veka izradio Bartolomeo Bandineli (Bartolommeo Bandinelli). Kompleksnosti potencijalne analize doprinosi i

147 „Diskobolos” („Δισκοβόλος” / „Diskobólos”) je izgubljena skulptura starogrčkog vajara Mirona (Μύρων) nastala sredinom petog veka pre nove ere. Njen izgled unekoliko je poznat na osnovu više mermernih kopija iz rimskih vremena. U Nacionalnom rimskom muzeju (Museo Nazionale Romano) u Rimu, u Palati Masimo ale Terme (Palazzo Massimo alle Terme), nalaze se i izložene su jedna pored druge, dve kopije Mironove skulpture – „Diskobolos iz Kastelporcijana” („Discobolo di Castelporziano”) i, verovatno najpoznatija i najčešće reprodukovana, „Diskobolos Lančeloti” („Discobolo Lancellotti”) (v. *Museo Nazionale Romano. Il Museo. Palazzo Massimo*. <https://www.museonazionaleromano.beniculturali.it/it/170/palazzo-massimo/>, pristupljeno 18. januara 2018. godine).

148 V. *Musei Vaticani. Museo Pio Clementino. Laocoonte*. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html/>, pristupljeno 18. januara 2018. godine.

to što je skulptura „Laokoon i njegovi sinovi”, jedno od najznačajnijih Bandinelijevih dela, u stalnoj postavci najvećeg firentinskog i jednog od najvećih svetskih muzeja.¹⁴⁹

Grafika, kao prva i tokom više vekova jedina praksa stvaranja ponovljivih slikovnih iskaza, kasnije ustanovljena kao umetnička disciplina¹⁵⁰, može, posebno imajući u vidu Benjaminov stav da je *pronalaskom drvoreza odlika autentičnosti bila je napadnuta u korenu još pre nego što je njen pozni cvat stigao da se razvije* (v. Benjamin 2006: 120), pomoći razumevanju odnosa umetničkog dela i umetničke dokumentacije, odnosno odlikama i jednog i drugog koje imaju određeni artefakti, te promenama pogleda na njih i njihovu poziciju u kontekstu umetnosti. Specifičnost grafike kao umetnosti multioriginala leži u tome da se izradom matrice stvara mogućnost za veliki broj istovetnih otisaka. Kao paradigmatični primeri reproduktivne grafike mogu se navesti ostvarenja koja su sredinom šesnaestog veka izradili Nikolo dela Kaza (Niccolò della Casa), Đorđo Gizi (Giorgio Ghisi) i Nikola Beatrize (Nicolas Béatrizet) (v. Žientkijević 2001: 52–65 i 66–81) reprodukujući Mikelandelov (Michelangelo Buonarroti) „Strašni sud” („Giudizio universale”), naslikan u Sikstinskoj kapeli, u Vatikanu. Sve tri serije grafika, prikazuju istovetnu kompoziciju i stvorene su s namerom da iznesu informacije o Mikelandelovom delu, kao i da posreduju između njega i javnosti, odnosno onih koji nisu mogli da vide to delo, ili onih koji su, pošto su ga videli, poželeli i imali mogućnosti da sebi priušte svojevrstan podsetnik na to, dokumentaciju u formi redukovane reprezentacije. Čak i ako se ne postavlja pitanje o auri, na koje nije moguće dati egzaktan odgovor, ostaje ono o tome kako je ma koja umnožena predstava postojećeg umetničkog dela mogla da ostvari status novog umetničkog dela, kakav danas, u određenoj meri, imaju grafike trojice autora. Kompleksnost ovog pitanja potcrtana je aktuelnim teorijskim razmatranjima. Naopoštiji, nepotpun odgovor bi mogao da bude da su reprodukcije Mikelandelove freske, kao i kopije, replike ili reprodukcije drugih umetničkih dela svoj status ostvarile tokom složenog i, najčešće, dugotrajnog procesa, na osnovu svoje pojavnosti, sličnosti sa umetničkim delima odnosno *nerazlučivosti* umetničkih dela od umetničke dokumentacije, na osnovu delovanja istog ili drugih

149 V. *Friends of the Uffizi. Laocoon Group Marble*. <https://www.friendsoftheuffizigallery.org/laocoon-group-marble/>, pristupljeno 12. maja 2022. godine.

150 Termin *lepe umetnosti* (*beaux-arts*) čvrsto je ustanovljen do kraja osamnaestog veka. Iako je varirao od autora do autora, njegov sadržaj najčešće je činilo pet disciplina – poezija, arhitektura, slikarstvo, skulptura i muzika, kojima su dodavane i neke druge, poput plesa, oratorstva i graviranja, odnosno grafike, koju, pored drugih, uključuje Žan-Fransoa Marmontel (Jean-François Marmontel). Deni Didro (Denis Diderot) i Žan le Ron d’Alembert (Jean le Rond d’Alembert) u „Enciklopediji” („Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers”), 1751. godine, u tabeli znanja, navode pet lepih umetnosti – poeziju, slikarstvo, skulpturu, graviranje i muziku (v. Šiner 2007: 102–111).

autora, kao predmet proučavanja istorije umetnosti, na osnovu estetskih kriterijuma, pri čemu metije nosi crtu autentičnosti preuzimjući, u izvesnoj meri, njenu ulogu, potom i na osnovu pozicije u institucionalnim okvirima, odnosno u institucijama umetnosti (v. Diki 1974: 88–93), s tim što poslednji činilac nosi logičku pogrešku u kojoj uzrok i posledica preuzimaju i jednu i drugu ulogu u odnosu koji grade.

Teza Borisa Grojsa o pojavnosti umetničke dokumentacije i njenim formama, istovetnim onima *kroz koje se umetnost obično predstavlja*, nalazi potvrdu u analizi kopija, replika ili reprodukcija umetničkih dela, odnosno artefakata koji su opšteprihvaćeni kao takvi (v. Gostuški 1968: 52–54). Ali, iako *umetnička dokumentacija po svojoj definiciji nije umetnost*, već samo *upućuje na umetnost*, činjenice pokazuju da čvrsta razdelnica ne postoji, da uloga dokumenta da *uputi* na umetničko delo, da označi umetničko delovanje, može da bude sprovedena na takav način da se distinkcija između umetničkog dela i umetničke dokumentacije, čak i ako je moguće odrediti je, izgubi, a da u slučajevima kada nije moguće jasno je utvrditi i postaviti, njeno postojanje bude upitno. To bi ostavilo mogućnost da dokumentacija bude recipirana kao autonomno umetničko delo onda kada bi, čak i ako distinkciju nije moguće uočiti i odrediti, tvrdnja da postoji bila recipirana kao aksiom.

Međutim, *nerazlučivost* umetničkog dela od dokumenta ili umetničke dokumentacije, *nerazaznajnost* aure, nepostojanje *univerzalnog, neutralnog, homogenog prostora* unutar kojeg se odvija *kompleksna međugra dislokacija i relokacija, deteritorijalizacija i reteritorijalizacija, deaurizacija i reaurizacija* (v. Grojs 2006: 58, 61), uzrok su *uopštavanja* umetničkog delovanja *u jedno otvoreno i beskrajno sazvežđe, u kome caruje formalna neraspoznatljivost artefakta u odnosu na svakodnevnu realnost* (v. Čelant 2012: 13) i u kome promenljivost, fluidnost predstavlja nepromenljivu konstantu. Sopstveno poimanje odnosa originala i kopije, odnosno originala i reprodukcije, u kontekstu postmodernosti Grojs iskazuje na sledeći način:

Podjednako teško je stabilizirati kopiju kao kopiju kao što je teško stabilizirati original kao original. Ne postoje kopije za sva vremena, kao što ne postoje ni vječni originali. Reprodukcija je podjednako zaražena originalom kao što je original zaražen reprodukcijom. Cirkuliranjem u različitim kontekstima kopija postaje niz različitih originala. Svaka promjena konteksta, svaka

promjena medija može se protumačiti kao negacija statusa kopije kao kopije – kao esencijalni rez, kao novi početak kojim se otvara nova budućnost. U tom smislu kopija nikad nije kopija, već prije novi original u novom kontekstu. Možda ostaje istom kopijom, ali postaje različitim originalima. To samo potvrđuje kako je postmodernistički projekt koji se oslanjao na repetitivni, reproduktivni karakter slike jednako paradoksalan kao što je to bio modernistički projekt koji se zaklinjao na originalno i novo (Grojs 2006: 59–60).

Grojsov zaključak ukazuje na to da ustanovljavanje umetničke dokumentacija i njeno prisustvo, preusmjeravanje zanimanja sa umetničkog dela ka umetničkoj dokumentaciji, odnosno *postmodernistički projekt* i njemu imanentna redefinisana dokumentarnost u kontekstu umetnosti, imaju sposobnost da utiču na prirodu, ulogu i poziciju umetnosti.

Poteškoće u stabilizovanju čini se da su najmanje kada se radi o umetničkoj dokumentaciji koja ukazuje na umetničke prakse čije je delovanje se ostvaruje izvan institucija umetnosti, u prirodnim prostorima, o dela vezanim za mesto, dela na osobenim lokacijama, fizički sjedinjenim sa svojim okruženjem. Uobičajena i najčešća percepcija takvih dela, unutar institucija umetnosti, ali i šire, ostvaruje se posredstvom umetničke dokumentacije, odnosno fotodokumentacije.

Međutim, postoje određene specifičnosti i u slučajevima u kojima je očekivano videti određeno delo posredstvom fotografije, menjajući, na taj način, prisustvo pred samim umetničkim radom ili umetničkim delom, kao nešto neostvarivo ili teško ostvarivo, reprodukcijom kao degradiranom kopijom. Jedno od ključnih dela *land arta* (*land art*), „Polje munja” („The Lightning Field”) američkog umetnika Voltera de Marije (Walter de Maria), primer je umetničkog rada koji gradi neuobičajen odnos sa umetničkom dokumentacijom. De Marijin rad nalazi se u središnjem delu Jugozapada Sjedinjenih Američkih Država, u pustom predelu Novog Meksika, preko osam stotona kilometara udaljeno od Pacifika i dve i po hiljade kilometara od Atlantskog okeana. „Polje munja” čini četiri stotine zašiljenih poliranih šipki od nerđajućeg čelika raspoređenih po tlocrtu konstruisanom kao pravougaonik dimenzija jedan kilometar puta jedna milja. Svaki kilometar dug red sadrži šesnaest šipki i prostire se po pravcu sever–jug, a svaki milju dug red, orjentisan po pravcu istok–zapad – dvadeset i pet šipki. Prosečna visina šipki je 628 cm, najviša je 815 cm, a najniža 457 cm. Razlika u visini uzrokovana je konfiguracijom tla –

svi vrhovi su u istoj ravni, tako da bi, opisuje njihovu poziciju De Marija, imaginarna staklena ploča spuštена na „Polje munja” bila ravnomerno oslonjena na vrhove četiri stotine šipki (v. De Marija 2012: 632). Da bi se „Polje munja” videlo, neophodno je doći do naselja Kvemado, oko tri sata vožnje udaljenog od Albukerkija, najbližeg grada koji ima aerodrom. Po dolasku u Kvemado, sledeći korak u nastojanju da se stigne do „Polja munja”, pošto nije dozvoljeno prići mu sopstvenim vozilom, jeste transport u trajanju od oko četrdeset i pet minuta, u organizaciji Dia umetničke fondacije (Dia Art Foundation), u čijem vlasništvu je De Marijin rad. Najviše šestoro ljudi biva doveženo do brvnare od koje se pruža pogled na „Polje munja” i biva im data mogućnost da tu ostanu oko dvadeset i četiri sata. Potom, jednu grupu posetilaca smenjuje druga.¹⁵¹ Uzimajući u obzir da je poseta „Polju munja” omogućena tokom šest meseci, može se odrediti maksimalan broj posetilaca u toku jedne godine – 1104. Ovaj podatak ukazuje na potrebu za postojanjem umetničke dokumentacije, odnosno za dokumentovanjem De Marijinog umetničkog ostvarenja, kako bi bilo, bar posredno, dostupno većem broju posmatrača. Očekivana forma dokumentacije, u ovom slučaju, jeste fotodokumentacija. Međutim „Polje munja” se, kao umetnički rad, kontinuirano transformiše delovanjem prirode. Naime, vodeći računa o zakonima prirode i birajući lokaciju na osnovu specifičnih geografskih, odnosno klimatskih odlika, De Marija je u biće svog rada utkao i tako efemernu pojavu kao što je sevanje munje – „u tim trenucima šipke se iznova pojavljuju kao ugladeni spomenici svetlosti, kao spone između kosmosa i zemlje, kao simbolični provodnici pomoću kojih nadljudske sile dopiru u ljudske prostore” (Bejker K. 2008: 138). Ali, „Polje munja” je „izuzetan umetnički rad čak i kada nema munja” (*ibid*: 133), kada, prateći mene okoline menja svoju formu, kada, zahvaljujući odrazima na ugláčanoj površini šipki, postaje gotovo nevidljivo.

„Polje munja” deluje kao svojevrsan generator umetničke dokumentacije, i to dokumentacije koja se može recipirati kao deo umetničkog rada, kao konstantno narastajući arhiv stanja i oblika rada, ali i kao niz umetničkih dela. Dokument koji *upućuje* na umetnost može, dakle, da bude recipiran i kao umetnost sama, da kao *reprodukcija* koja je *zaražena originalom*, postane *original*. Delo u procesu to jeste zbog stalnih promena, ali i zbog ali neprekidnog *procesu smenjivanja anticipiranih budućnosti* i zabeleženih *prošlosti* (v. Foster 2012: 217). Zabrana fotografisanja „Polja munja”, koja postoji na osnovu želje autora, stvaranje umetničke dokumentacije čini ekskluzivnim

151 V. Dia: *Walter De Maria, The Lightning Field*. <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-lightning-field>, pristupljeno 20. maja 2020. godine.

pravom malog broja osoba. Takva situacija može dovesti do recepcije da je proces proizvodnje umetničke dokumentacije vezane za „Polje munja” autonomni stvaralački proces koji u središtu pažnje fotografa, autora, umetnika, ima delo drugog umetnika. Najproduktivni fotograf koji je dokumentovao mene „Polja munja” – Džon Kliet (John Cliett), tako posmatrano, svoj stvaralački proces utemeljio je na određenom, konkretnom umetničkom radu koji je s njegove pozicije bio dokumentacija. Drugim rečima, njegovo stvaralaštvo bilo je *orijentisano na tuđ tekst*, a udvajajući umetnički rad kao vizuelni iskaz, odnosno govoreći sopstvenim jezikom o umetnosti, stvarao je metaumetnost. Odnos rada De Marije i Klieta potvrđuje tezu da je *podjednako teško je stabilizirati kopiju kao kopiju kao što je teško stabilizirati original kao original*, kao i da u različitim kontekstima kopija i original takođe bivaju *nerazlučivi*.

Još jedno ostvarenje Voltera de Marije jasan je primer *teškoća u stabiliziranju kopije kao kopije i originala kao originala* – umetničko delo „Soba zemlje u Njujorku” („The New York Earth Room”), soba površine 335 kvadratnih metara u kojoj se nalazi 127,3 tone, odnosno 197 kubnih metara zemlje, sloj dubine 56 centimetara, treće je takvo De Marijino delo i jedino još uvek postojeće. „Soba zemlje u Njujorku” nastala je 1977, devet godina posle minhenske i tri godine posle one izvedene u Darmštatu.¹⁵² Pozicija postojećeg dela, imajući u vidu sve te činjenice, jeste fluidna i cirkuliše između *kopije i originala, umetničke dokumentacije i umetničkog dela*, i, u konačnici, ostaje *nerazlučiva*.

Stvaranje umetničke dokumentacije ne podrazumeva isključivo *dokumentovanje* umetnosti proteklih vremena, bilo putem kopija, faksimila, replika, reprodukcija, foto dokumentacije, filmske ili videodokumentacije efemernih ostvarenja ili onih koja nisu dovoljno dostupna – „nastaje i sve se više izlaže umjetnička dokumentacija koja ne tvrdi da želi učiniti prošle umjetničke događaje sadašnjima, prezentnima” (Grojs 2006: 9). I dok bi se za sve slučajeve koji se odnose na *prošle umetničke događaje* moglo reći, barem u izvesnoj meri, o čemu nesumnjivo svedoči slučaj „Polja munja” – da dokumentacija *predstavlja* umetnost ili da dokumentacija *reprezentuje* umetnost, da ima za cilj da je učini *sadašnjom, prezentnom*, dokumentacija, onda kada je cilj umetničkog

152 V. Dia: *Walter De Maria, The New York Earth Room*. <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>, pristupljeno 20. maja 2020. godine

delovanja delovanje sâmo, a ne, nužno, i stvaranje umetničkog dela, ima mogućnost samo da *dokumentuje* umetnost, ali ne i da je *predstavlja*. Takvi „primjeri uključuju složene i raznovrsne umjetničke intervencije u svakodnevnom životu, dugotrajne i komplicirane procese diskusija i analiza, stvaranje neobičnih životnih okolnosti, umjetničkih istraživanja o recepciji umjetnosti u različitim kulturama i sredinama, politički motiviranim umjetničkim akcijama itd” (*ibid*).

Ovakav opis implicitno vodi razmatranju procesualne umetnosti kao one koju je neophodno *dokumentovati*. Umetnost kao proces nije proces u umetnosti, u umetničkom ili stvaralačkom radu. Ne radi se, dakle, o primeni koncepta *rada u nastajanju*, koji prema tome podrazumeva usmerenost ka realizaciji umetničkog dela kao dovršenog materijalnog predmeta i u tom smislu proces određuje kao etapu na putu prema konačnom, fiksiranom predmetu. Nasuprot takvom konceptu, procesualna umetnost nastoji ukazati na mogućnost poimanja *nastajanja – kao rada*, mogućnost da umetnost egzistira kao delatna kategorija – kategorija proizvodnja, a ne kategorija proizvoda (v. Žmak 2012: 16–18). Takva umetnička aktivnost ne može biti predstavljena ni na jedan drugi način osim umetničkom dokumentacijom, jer ne vodi stvaranju umetničkog dela u kojem se umetnost kao takva može *predstaviti* (v. Grojs 2006: 9). Takva umetnička aktivnost se ne pojavljuje u formi predmeta kao umetničkog dela, već se *proces*, koji ona jeste – *dokumentuje*.

Nepostojanje umetničkog dela kao završene materijalne i konceptualne celine u kontekstu procesualne umetnosti ne isključuje postojanje predmeta, objekta – *umetničkog dela* ili *predmetne, statične intervencije u prostoru*, ali podrazumeva postojanje *proseca* kao, čak i nominalno, imanentne odlike, odnosno neophodnost *transformacije* predmetnog u *proces*, u *prostorno vremenski sled* ili *događaj* (v. Šuvaković 2005: 516). Nepostojanje ili nepotpunost umetničkog dela, odnosno uslovljenost postojanjem određenog vida *transformacije* ishodišta umetničkog delovanja, bliska je konceptu *otvorenog dela* Umberta Eka (Umberto Eco). Eko piše:

Mogućnosti koje pruža otvoreno delo uvek deluju unutar datog *polja relacija*. [...] Može se reći da 'delo u kretanju' predstavlja mogućnost brojnih različitih ličnih intervencija, ali nije bezoblični poziv na slepo učestvovanje. Poziv nudi izvođaču priliku da se uklopi u nešto što će zauvek ostati svet koji je autor nameravao da stvori.

Drugim rečima, autor nudi interpretatoru, izvođaču, adresatu *da dovrše* delo. On ne zna tačno kako će njegovo delo biti dovršeno, ali je svestan da i kad jednom bude dovršeno, dato delo će i dalje biti njegovo. Neće biti novo delo, i na kraju interpretativnog dijaloga forma koja je *njegova* forma biće organizovana na poseban način koji on nije mogao da predvidi, iako će je sklopiti

spoljašnja stranka. Autor je taj koji je predložio brojne mogućnosti koje su već bile racionalno organizovane, usmerene i obeležene specifikacijama za odgovarajući razvoj. [...]

'Otvorenost' i dinamizam umetničkog dela sastoje se od faktora koji ga čine podložnim celom nizu integracija. Oni ga snabdevaju organskim sastojcima koje oni ugrade u strukturalnu vitalnost koju delo već poseduje, čak iako nije dovršeno. Ta strukturalna vitalnost i dalje je viđena kao pozitivna karakteristika dela, mada dozvoljava sve vrste različitih zaključaka i rešenja za njega (Eko 2007: 280).

Otvorenost, odnosno egzistencija umetničkog dela kao *dela u kretanju*, uključuje *proces*. „Polje munja” moguće je recipirati i kao *predmetnu, statičnu intervenciju u prostoru*, međutim takvo određenje isključilo bi delovanje prirode. Stoga, iako određeni aspekti pojavnosti pružaju privid dovršenosti, „Polje munja” jeste *otvoreno delo, delo u kretanju*. Dokumentacija, dakle, ne predstavlja umetničko delo, ne uspostavlja njegovo *ponovno prisustvo*, već *dokumentuje* njegovo *kretanje*, promene kroz koje prolazi. Integrišući se sa njim i *cirkulišući u različitim kontekstima postaje niz različitih originala*, slučaj „Polja munja” potvrđuje Grojsovu tezu da *ne postoje kopije za sva vremena, kao što ne postoje ni večni originali* (v. Grojs 2006: 59).

Otvoreno delo, delo u kretanju, umetničko delo ili umetnički rad *procesualne umetnosti* kao determinišuće odlike može imati i participativnost i interaktivnost. Dok *participativnost* podrazumeva uključivanje recipijenta u umetničko delo ili umetnički rad, njegovo aktivno učešće (v. Bišop 2006: 10), u osnovi pojma *interaktivnost*, iako jedinstveno određenje tog pojma ne postoji, jesu, uvek, *razmena* i *međusobni uticaj* (v. Jensen 1998: 188). Oba koncepta, međusobno povezana, sa ogromnim poljem interferencije, karakteriše postojanje mnoštva mena kroz koje prolazi *proces* ili *proizvod* umetničkog delovanja. Kao takva, ona, poput efemernih radova, postaju, na određeni način, zavisna od umetničke dokumentacije, inkorporiraju je u sopstveni sadržaj, srastaju sa njom, i prestaju da teže stvaranju umetničkih dela već bivaju okrenuta realizaciji umetnosti kao aktivnosti, kao *delatnoj kategoriji*.

Instalacija „Posmatrač” („Observer”), kanadskog umetnika Majkla Snoua (Michael Snow), jeste interaktivni i participativni umetnički rad u kojem *posmatrač* stvara sopstvenu ekransku sliku zauzimajući poziciju u prostoru koju mu je sugerisano da zauzme (v. Mej-Endruz 2014: 233). Stvaranje umetničke dokumentacije vezane za taj rad, kao i rad sâm, u zavisnosti su od učešća recipijenta. Na pitanje da li je posmatrač, recipijent, samo u mogućnosti da interveniše, da li se od njega očekuje ili čak zahteva da interveniše, Žak Ransijer (Jacques Rancière) daje

posredni odgovor: „Posmatranje nije pasivnost koju treba pretvoriti u aktivnost. To je naša uobičajena situacija. Učimo i podučavamo, delujemo i znamo kao posmatrači koji povezuju ono što vide s onim što su videli, šta im je ispričano, šta su učinili i sanjali. Ne postoji povlašćeni medij kao što ne postoji ni povlašćena početna tačka”¹⁵³ (Bišop 2006: 16).

Učešće, *participiranje* u stvaranju jednog stanja *umetničkog rada* ili *dela u kretanju* istovremeno je i učešće u stvaranju umetničke dokumentacije ili stvaranju potencijala i uslova za stvaranje umetničke dokumentacije. Istovremeno, i umetničko delo ili umetnički rad, kao i umetnička dokumentacija, sposobni su da preuzmu nove forme – prisutnost dokumentacije unutar institucija umetnosti, kao posledica procesa preispitivanja prirode i pozicije umetnosti, vodila je i prisutnosti formi u kojima se dokumentacija može predočiti. Teza da je ekran, kao mesto promenljivog, fluidnog sadržaja, imanentan modernom konceptu umetnosti takođe je posledica procesa preispitivanja umetnosti koja je dovela do ustanovljavanja nove uloge dokumentacije, umetničke dokumentacije i dokumentarnog sadržaja u kontekstu *sveta umetnosti*. Ukazujući na „ekran-fantazam [koji] ’vidi’ i interpretira kao jedini mogući objekt koji se upisuje na mestu pojavnosti humanističkog subjekta i objekta” (Šuvaković 2005: 159), Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) je zapisao : „Danas više nema scene i nema ogledala, postoji samo ekran i mreža. Nema više transcendencije i dubine, postoji samo imanentna površina na kojoj se odvijaju delatnosti, glatka i delatna površina komunikacije. Pred slikom televizije, najlepšeg prototipskog predmeta ovog novog doba, čitav okolni svet i naše sopstveno telo postaju kontrolni ekran” (Bodrijar 1994: 7).

Komunikacija jeste ono čemu umetnička dokumentacija teži. Drugim rečima – umetnička dokumentacija jeste oblik komunikacije u *svetu umetnosti*. Otuda, *delatna površina komunikacije* postaje važan činilac dokumentarnosti u kontekstu umetnosti. Bez obzira na *izmenjen pogled na neke prethodne pojave i njihovu poziciju u kontekstu umetnosti*, umetnička dokumentacija proizvod je promena u komunikacijskim kodovima, promena u razumevanju umetnosti, činjenice da *svet umetnosti* „postaje utoliko bogatiji time što i njemu suprotan predikt postaje dostupan i primenljiv na njegove elemente” (Danto 1964: 584). Ulaskom umetničke dokumentacije kao teorijskog konstrukta u *svet umetnosti*, nove forme umetnosti postaju i forme dokumentacije, i

153 Ransijer 2004: Jacques Rancière. “The Emancipated Spectator”, nepublikovano izlaganje, Frankfurt, avgust 2004, navedeno prema Bišop 2016: 16, 17.

suprotno – nove forme dokumentacije postaju i forme umetnosti. One se kreću uporedo, prepliću se, što vodi njihovoj istovetnoj pojavnosti, ali i suštinskoj nerezlučivosti.

Instalacija je forma koja „ima za cilj da predstavi mesto, kontekst, strategiju unutar kojih nastaje razlika između starog i novog, repetitivnog i originalnog, konzervativnog i progresivnog” (Dedić 2009: 702). Umetnička dokumentacija kroz instalaciju, smatra Grojs, „zadobiva auru originala, životnog, povijesnog” (Grojs 2006: 26).

Američka umetnica Rene Grin (Renée Green) konstruiše artificijelne video arhive i biblioteke koji ostavljaju utisak i na denotativnom nivou imaju očekivanu pojavnost savremenih institucija u koje posetioci dolaze po raspoloživ materijal. Recipijenti njenih dela umnogome su u istoj ulozi, osim što rekonstruisane institucije ne obavljaju funkcije autentičnih (v. De Oliveira, Oksli, Petri 2003: 16). Dokumentarnost njenog rada počiva na prisustvu stvarnog materijala – *dokumentacije*, ali i na odnosu sa istorijom. Rene Grin navodi reči Kobine Mersera (Kobena Mercer), britanskog istoričara umetnosti, koji je, pišući o njenom stvaralaštvu, izrekao univerzalnu misao – da je „istorija zaista važna, ne kao hronologija ili kao zapis, ili dokument, status svakog od tih pojmova je sporan, već kao način na koji pruža podatke savremenim praksama”¹⁵⁴ (Grin 2014: 179). Dokumentacija koju Rene Grin preuzima i koja bi u autentičnim institucijama bila okarakterisana kao građa, pretpostavljeno je istovetna onoj koja bi postojala ili koja postoji u takvim institucijama. Poziciju dokumentacije unutar umetničkog rada, instalacije, Grojs opisuje na sledeći način:

U instalaciji dokumentacija zadobiva mesto – *ovdje i sada* povijesnog, smještaja. Budući da je razlika između originala i kopije u cijelosti topološka i situacionistička, svi dokumenti postavljeni u instalaciji postaju originali – i stoga s pravom mogu biti smatrani originalnim dokumentima života koji žele dokumentirati. Ukoliko reprodukcija stvara kopije iz originala, instalacija stvara originale iz kopija (Grojs 2006: 26).

154 Mercer 2008: Kobena Mercer. *Spheres of Interest*. Seminar at the San Francisco Art Institute, navedeno prema Grin 2014: 179, 425

Inkorporirajući različite elemente, instalacija, kao umetnička forma, na njih – na sopstvene gradivne delove – prenosi svoje *ovde i sada*, svoju *auru* koju, kao umetničko delo ili umetnički rad, pretpostavljeno ima. Instalacija Mešaka Gabe (Meschac Gaba), umetnika iz Benina – „Muzej savremene afričke umetnosti” („Museum of Contemporary African Art”), koja je nastajala u periodu od pet godina, od 1997, kada je jedan segment budućeg dela prikazan u Državnoj akademiji lepih umetnosti (Rijksakademie van beeldende kunsten) u Amsterdamu, do 2002, kada je dovršena kao kompleksna, dvanaestodelna celina, primer je participativnog *otvorenog dela* koje čini preuzet dokumentarni materijal, uključujući i umetničku dokumentaciju. Istovremeno, radi se o delu koje je oslonjeno na istoriju i teoriju umetnosti, delu koje tematizuje muzej kao stecište dokumentacije i mesto na kojem se odvija proces proizvodnje dokumentacije, ali i muzej kao središte etnocentrične i selektivne asimilacije neevropskih kultura, čak i u Africi (v. De Oliveira, Oksli, Petri 2003: 16). „Muzej savremene afričke umetnosti” Mešaka Gabe sastoji se od dvanaest fizički odvojenih delova koji su nose naslove „Soba za skice” („Draft Room”), „Soba arhitekture” („Architecture Room”), „Muzejska prodavnica” („Museum Shop”), „Letnja zbirka” („Summer Collection”), „Soba za igranje” („Game Room”), „Umetnost i religija” („Art and Religion”), „Muzejski restoran” („Museum Restaurant”), „Muzička soba” („Music Room”), „Soba za venčanja” („Marriage Room”), „Biblioteka” („Library”), „Salon” („Salon”) i „Humanistički prostor” („Humanist Space”). Svaki segment „Muzeja savremene afričke umetnosti” predstavlja aspekt onoga što Gaba smatra temeljnim delom funkcije muzeja, generalno, a artefakti koji ga čine,¹⁵⁵ zahvaljujući tome što instalacija jeste istinski savremena forma *koja stvara originale iz kopija*, ostvaruju svoje *ovde i sada*, *izvodeći kompleksnu igru deterritorijalizacije i reteritorijalizacije*, i ponovno uspostavljajući *auru* (v. Grojs 2006: 26). *Muzej* Mešaka Gabe nije svetilište umetničkog dela kao objekta, već prostor društvene i kulturne interakcije u kojem se, u skladu sa tezom Borisa Grojsa da je *intencija današnje umetnosti da postane život sâm, a ne tek da prikazuje život* (v. *ibid.*: 11) – očituju međusobna povezanost umetnosti i života.

155 V. Tate. *Art & Artists. Meschac Gaba*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/meschac-gaba-8313>, pristupljeno 28. maja 2022.

Odnos umetničkog dela ili umetničkog rada i umetničke dokumentacije unekoliko se reflektuje u odnosu koji original gradi sa kopijom, faksimilom, replikom, reprodukcijom. Uprkos implicitno ironičnom stavu koji Valter Benjamin ugrađuje u svojih „Trinaest teza protiv snobova”, ili baš zbog takvog stava, u njegovim tvrdnjama, a najupečatljivije u kontekstu navedenih odnosa jesu – „Umetničko delo je samo uzgred dokument. / Nijedan dokument nije kao takav umetničko delo.” i „Umetničko delo je remek-delo. / Dokument služi kao nastavno sredstvo.” (Benjamin 1997: 28), pronalazi se osnov za zaključak da odnos umetnosti i dokumentacije nije nepromenljiv, nije fiksiran *za sva vremena*. Na Benjaminovom radu temelje se zaključci o tome da je *razlika između originala i kopije u celosti topološka i situacionistička, da ne postoje kopije za sva vremena, kao što ne postoje ni večni originali, da je reprodukcija podjednako zaražena originalom kao što je original zaražen reprodukcijom, da cirkulisanjem u različitim kontekstima kopija postaje niz različitih originala*, itd. Benjaminovo razmatranje *tehničke reproduktivnosti*, odnosno tehničke reprodukcije, predstavlja polazište za dalja razmatranja – digitalne reprodukcije, a potom i biokibernetičke reprodukcije.

Digitalna reprodukcija, gotovo podrazumevano donosi visok kvalitet reprodukovanja i očekivano ostavlja vrlo malu distinkciju u pojavnosti između nje same i originala. Međutim, forma digitalnog, u stvari, jeste niz podataka pohranjenih na nosiocu digitalnog zapisa, koji, kao takav, ostaje nevidljiv. Tekstualni, slikovni, zvučni ili video sadržaj postaje dostupan tek očitavanjem tog niza podataka. „Otuda se neka digitalna slika”, smatra Boris Grojs, „ne može tek tako izložiti ili kopirati, [...] već uvek samo inscenirati ili prikazivati” (Grojs 2020: 148). Na osnovu ove premise, on povlači paralelu između vizuelnih i muzičke umetnosti i zaključuje da slika počinje da funkcioniše kao muzičko delo čija partitura nije istovetna samom delu, budući da se ne može čuti. „Da bi se čula, muzika se mora izvoditi. Moglo bi se reći da se vizuelne umetnosti digitalizacijom pretvaraju u performativne umetnosti” (*ibid*: 148–149). Ovakvi formalni elementi menjaju pogled na recepciju i poziciju odnosa originala i reprodukcije, odnosno umetnosti i dokumentacije, doprinoseći kompleksnijoj i šire postavljenoj upotrebi umetničke dokumentacije, kao kategorije artefakata prisutnih u *svetu umatnosti*, ali i kao teorijskog konstrukta u okvirima dokumentarnosti kao strategije novomedijskih umetničkih praksi. O ulozi i odlikama digitalnih medija u građenju tog konstrukta, kroz analizu onoga što se uslovno može označiti kao digitalna reprodukcija, Grojs zaključuje:

Vizuelizacija digitalnih podataka uvek je čin interpretacije od strane korisnika. [...] A takva interpretacija nije podložna nikakvoj kritici, jer se ne može vizuelno uporediti s originalom – budući da je original nevidljiv. [...] Ako je original nevidljiv, nikakvo poređenje nije moguće: svaki čin vizuelizacije digitalnih podataka ostaje nepouzdan u pogledu svog odnosa prema originalu. Može se čak reći da svako takvo prikazivanje i samo postaje original. U digitalnom dobu, korisnici interneta postaju odgovorni za pojavljivanje ili iščezavanje digitalizovanih slika i tekstova na ekranima svojih računara. Digitalizovane slike neće postojati ukoliko im mi, kao korisnici, ne podarimo izvesno „ovde i sada”. To znači da svaka digitalna kopija ima vlastito „ovde i sada” auru originalnosti. [...] Tako je odnos između originala i kopije digitalizacijom izmenjen na radikalni način – a ta promena se može opisati i kao trenutak raskola između modernosti i sadašnjosti (*ibid*: 149).

Na tragu Grojsove teze, iznoseći *hrabar predlog – da je biokibernetička reprodukcija zamenila tehničku* i postala *fundamentalna tehnička determinanta nešeg doba*, Vilijam Džon Tomas Mičel (William John Thomas Mitchell), američki istoričar umetnosti, konstatuje postojanje veza – fotografije, filma i industrijskih procesa sa dobom *modernizma*, i biokibernetičke reprodukcije – brzih kompjutera, videa, digitalne slike, virtuelne stvarnosti, interneta, industrijalizacije genetskog inženjeringa – *sa dobom koje smo nazvali postmodernim* (v. Mičel 2016: 387). V. Dž. T. Mičel iznosi *tri kategoričke tvrdnje*. Prva – da „kopija nije inferiorni ili oslabljeni trag originala, već je u principu poboljšanje originala” (*ibid*: 388), još jedan je argument u prilog tezi o nestanku distinkcije između originala i kopije, kao i o njihovoj pojavnosti ali i formalnoj neraznolikosti. Pri tome, ističe se činjenica da i prethodno ustanovljeni pokazatelji, poput *inferiornosti* i *oslabljenosti traga originala*, mogu da budu pokazatelji suprotnog od uobičajeno očekivanog. Druga tvrdnja, da je „odnos između umetnika i dela, dela i njegovog uzora, [...] u isti mah i odnos veće udaljenosti i mnogo veće intime od bilo čega mogućeg u polju mehaničke reprodukcije” , i treća – da „jedna nova temporalnost, koju karakteriše rastakanje događaja i produbljivanje relevantne prošlosti, proizvodi jedno neobično osećanje 'ubranog zastoja' u našem poimanju istorije” (*ibid*), ukazuju na nove odnose originala i kopije, kao i na moguće oblike ispoljavanja dokumentacije koja, menjajući *topološki identitet, kontekst, situaciju*, stvara mogućnost da postoji i kao jedno i kao drugo. Pružajući potporu izrečenom, V. Dž. T. Mičel otkriva potencijal *aure* da bude definisana ne samo kao *sada i ovde*, već i kao *nosilac obnavljanja originalne vitalnosti, 'dah' života originala*, i zaključuje da „digitalna kopija može da bude bliže izgledu i zvuku originala od samog originala”

(Mičel 2016: 387), potvrđujući tezu o *cirkulisanju kopije* i njenoj potencijalnoj *transformaciji u original*, odnosno o težnji *umetnosti da ostane skrivena* i kretanju savremene umetnosti – *umetnosti u doba biopolitike – od umetničkog dela ka umetničkoj dokumentaciji*.

„Konačnu radikalizaciju statusa aure sprovodi Iv Mišo (Yves Michaud) konceptom 'umetnosti u rasplinutom stanju' definišući umetnost ne više kao 'umetnost dela', fiksnu, muzejski kompaktnu, već raspršenu u nešto što ne podrazumeva pojam 'dela'. [...] Aura [je], po Mišou, prešla put od 'aure dela' do 'aure bez dela'” (Cvetić 2011: 133):

Umjetnost se rasplinula u *estetski etar*. [...]

Nestajanje djela, kako bi prepustilo mjesto jednom svijetu raspršene, obilate, kao plinovite ljepote, proizlazi, proizašlo je, iz više procesa. [...]

Tamo gdje su bila djela, ostala su samo iskustva. U umjetničkoj proizvodnji djela su zamijenjena mehanizmima i postupcima koji funkcioniraju kao djela i proizvode čisto iskustvo umjetnosti, čistoću estetičkoga učinka gotovo bez sveza i potpornja, osim možda neke konfiguracije i sklopa tehničkih sredstava koji proizvode te učinke. Video instalacija kakvu sada nalazimo u najmanjoj galeriji ili u otmjenim buticima „prêt-à-porter” paradigma je takve vrste sklopa koji proizvodi estetičke učinke (Mišo 2004: 9).

Umetnost bez dela postala je umetnost *komunikacije, upućivanja*, umetnost u kojoj prostor koji je ostao prazan, prostor onoga bez čega je umetnost ostala, postaje prostor *iskustva*. U takvom prostoru „aura se ponovo uspostavlja zahvaljujući slobodnim asocijacijama”, odnosno „aura savremene umetnosti [jeste] slobodna asocijacija” (Burio 2020: 71). Primer video instalacije nedvosmisleno sugerše da materijalnost *iskustva*, delatni *mehanizmi i postupci* koji *proizvode čisto iskustvo umetnosti*, sprovođenje *slobodnih asocijacija*, jesu ekvivalent onome Grojs označava kao – *umetnička dokumentacija*.

Delovanje koje vodi stvaranju umetničke dokumentacije ili umetnosti kao dokumentacije „daje predstavu o [...] htenju da se jedna okamenjena umetnost zameni nečim neočekivanim što doživljavaju svi učesnici” (Poenso 1986: 16), da dovršen materijalni predmet zameni *iskustvo*

umetnosti. Umetnost jeste *konkretna, postojeća realnost*, a verodostojan narativ o toj realnosti, često nerazlučiv od realnosti same, postaje sve značajniji deo *sveta umetnosti*.

Ukoliko na umjetničku dokumentaciju gledamo naprosto kao na umjetničko djelo, to bi značilo nerazumijevanje i trivijalizaciju njezine originalnosti, njezine identifikacijske odlike, čija je bit u tome što je ona rezultat bez rezultata – ona radije dokumentira umjetnost nego li je predstavlja. Za one koji su se radije posvetili stvaranju umjetničke dokumentacije, nego stvaranju umjetničkih djela, umjetnost je identična životu, zbog toga što je život zapravo čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju. Predstavljanje bilo kojeg takvog konačnog rezultata – recimo u formi umjetničkog djela – pretpostavljalo bi razumijevanje života kao pukog funkcionalnog procesa čije je vlastito trajanje negirano i izbrisano stvaranjem konačnog proizvoda, koji je ekvivalent smrti. Hotimice, muzeje tradicionalno uspoređuju s grobljima: predstavljajući umjetnost kao konačni cilj života, brišući život jednom i zauvijek. 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. Doista, umjetnička dokumentacija kao umjetnička forma mogla se jedino razviti u uvjetima današnjeg biopolitičkog doba u kojem je život sam postao objektom tehničke i umjetničke intervencije. Na taj način ponovno se suočavamo s pitanjem odnosa između umetnosti i života, uistinu, u posve novom kontekstu, određenom intencijama današnje umjetnosti da postane život sam, a ne tek da prikazuje život, odnosno da mu nudi svoje umjetničke proizvode (Grojs 2006: 10–11).

„Dokumentacija ostavlja trag o postojanju nekog predmeta u povijesti, daje životni vijek tom postojanju, dajući predmetu život kao takav, neovisno o tome je li taj objekt 'originalno' bio živ ili umjetan” (Grojs 2006: 14–15). Ona, dakle, upućuje na život sâm. Umetnost postaje delatni fenomen – oblik života, a umetničko delo, kao završetak određenog procesa, postaje neumetnost, puka dokumentacija te konačne forme. Dokumentujući život kao čistu aktivnost umetnost postaje politizovana – biopolitička. Umetnička dokumentacija rekonstruiše određeni narativ postajući praksa stvaranja živih stvari iz veštačkih – originala iz kopije. Kao teorijski koncept, umetnička dokumentacija je ključni činilac uvođenja specifičnog vida dokumentarnosti u okvire savremenih umetničkih praksi.

- Pseudodokumentarno kao dokumentarhi hibrid – model fikcionalnog narativa u savremenim umetničkim praksama

Pojam pseudodokumentarno(st) relativno je nov u diskursu teorije umetnosti,¹⁵⁶ ali je pojava koju određuje i opisuje prisutna od druge četvrtine dvadesetog veka, u medijski raznorodnim umetničkim praksama. Kako je definicija dokumentarnog „uvek relaciona ili komparativna” (Nikols 2001: 20), i kako je dokumentarnost određena kontekstom, tako je i pseudodokumentarnost, kao derivatum dokumentarnosti, moguće analizirati samo uspostavljanjem odnosa i komparacijom, pre svega sa dokumentarnim, te na osnovu okruženja u kojem postoji. Prefiks *pseudo-*, odomaćen u romanskim, germanskim i slovenskim jezicima, poreklo ima u grčkom jeziku, u frazi – *ψευδής* – koja znači – *lažem*. Upotrebom prefiksa *pseudo-* menja se značenje reči sa kojom taj prefiks gradi složenicu, tako da nova složena reč označava lažnost, laž ili obmanu u odnosu na značenje druge reči složenice. Dakle, sam termin *pseudodokumentarno* prva je odrednica koja uspostavlja odnos između dokumentarnog i pseudodokumentarnog. Taj odnos, na denotativnom nivou, jeste odnos između istinitog i lažnog, istine i laži, odnosno između stvarnosti i obmane. Međutim, na konotativnom nivou odnos dokumentarnog i pseudodokumentarnog može biti složen, višestruk, a vrlo često nije čvrsto fiksiran i moguće je da se menja u zavisnosti od pozicije sa koje se posmatra.

Pseudodokumentarno počiva na odnosu sa stvarnim subjektom suprotnom odnosu koji sa istim subjektom uspostavlja dokumentarno. Dokumentarno je reprezentacija stvarnog, nije proizvod fikcije, *neizmišljeno* je. U kontekstu dokumentarnog i fiktivno i moguće nalaze se naspram faktualnog, međutim, u kontekstu pseudodokumentarnog fikcija je suprotstavljena stvarnom, ali ne i mogućem. Pseudodokumentarnost fiktivno podrazumeva kao moguće, a predstavlja ga kao faktualno.

156 O ovome svedoči i podatak da članak o odrednici *mokjumentari* (*Mockumentary*) na Vikipediji na engleskom jeziku postoji od 2002. godine (v. *Wikipedia. Mockumentary: Revision history*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mockumentary&action=history>, pristupljeno 20. decembra 2018. godine), a da je članak o *pseudodokumentarnosti* (*Pseudo-documentary*) kreiran tek 2012. godine (v. *Wikipedia. Pseudo-documentary: Revision history*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pseudo-documentary&action=history>, pristupljeno 20. decembra 2018. godine). U periodu od 2005. do 2012. godine, pretraživanje pojma *Pseudo-documentary* rezultiralo bi usmeravanjem na, kako će biti pokazano, subordiniran pojam – *mockumentary*.

I dokumentarnost i pseudodokumentarnost karakteriše intencija autora da publika „zauzme stav da veruje relevantno predloženom sadržaju” (Plantinga 2013: 61). Ali, dok je cilj autora dokumentarnog umetničkog dela ili umetničkog rada – da pronađe istinit relevantan sadržaj koji će predstaviti kao takav, za pseudodokumentarno važan je autorov napor da fikcionalni sadržaj predstavi kao kao istinit, odnosno da mu pripiše značenje koje taj sadržaj nema.

Sa bilo koje strane da se pristupi stvarima, ono što se ispostavi kao krajnji problem jeste distinkcija: pravljenje razlike između realnog i imaginarnog, između bdenja i sna, između neznanja i znanja itd... jednom reči svih distinkcija od kojih jedna delatno vredna mora da se pokaže kao tačno poimanje i donošenje odluke. Među distinkcijama jedna je verovatno zaorala najdublju brazdu, ona između organizma i sredine, ili barem nema nijedne u kojoj je osetljivo iskustvo razdvajanja neposrednije. Isto tako, uputno je da se sa posebnom pažnjom sagleda ovaj fenomen i, što je takođe potrebno, razmotriti u fenomenu, na sadašnjem stepenu informisanosti kao njegovu patologiju – reč koja ovde ima samo etatičko značenje – celinu fakata poznatih pod nazivom mimikrija (Kajoa 2002: 74).

Ključna strategija pseudodokumentarnosti jeste mimikrija. Ovaj pojam, preuzet iz biološkog diskursa i „predmet posebne ljubavi biologa” (*ibid*), dopušta poređenje po analogiji odnosa koji postoji između *organizma i sredine* sa odnosom pseudodokumentarnog i stvarnosti, čija slika se očituje kroz dokumentarno. Pseudodokumentarno, sledeći takvo poređenje, teži da prikrije sopstveno razlikovanje od stvarnosti. Očekivan, ali svakako ne i jedini način da se ta težnja ostvari, jeste preuzimanje dokumentarističkih kodova i konvencija, kao i žanrovskih obrazaca. Na osnovu toga pseudodokumentarno može biti definisano i kao fikcionalni narativ koji preuzima pojavnost dokumentarnog.

Paradigmatično i jedno od najpoznatijih pseudodokumentarnih dela jeste radio drama „Rat svetova” („War of the Worlds”), po istoimenom romanu Herberta Džordža Velsa (Herbert George Wells), u adaptaciji Hauarda Koča (Howard Koch) i režiji Orsona Velsa (Orson Welles). Emitovano 30. oktobra 1938. godine na programu „Radio teatar Merkur” („The Mercury Theatre on the Air”), Velsovo i Kočovo ostvarenje nije prvo takve vrste. Nije čak ni prvo u čijoj je realizaciji Orson Vels učestvovao, a koje je dovelo do toga da fikcija bude percipirana kao

stvarnost.¹⁵⁷ Ipak, baš ono postalo je jedno od najuticajnijih dela dvadesetog veka. Radio drama „Rat svetova” učinila je da „više od milion [ljudi] ne uspe da napravi razliku između stvarnosti i fikcije” (Braun R. 1998: 197). Svi oni „poverovali su da su Sjedinjene Države zaista napadnute od strane pljačkaških armija Marsovaca” i „do okončanja programa [...] bili su u očajničkom bekstvu od stvorenja koja ’nisu postojala nigde osim u njihovoj mašti’¹⁵⁸” (*ibid.*: 205). Samo dan po emitovanju radio drama je postala predmet izveštavanja medija, o njoj je sačuvana obimna, potpuna dokumentacija, neposredno po emitovanju postala je objekt naučnih istraživanja i analiza,¹⁵⁹ čak je i dva puta rekonstruisana u formi igranog filma¹⁶⁰. Radio drama „Rat svetova”, delo čiji je uticaj, kako neposredan, simultan, tako i potonji – nesumnjivo izuzetno veliki i može se pronaći u mnogobrojnim, najrazličitijim poljima ljudskog delovanja,¹⁶¹ postavila je obrasce za analizu pseudodokumentarnosti.

Dve su težišne tačke teorijskih i kritičkih pogleda na pseudodokumentarnost. One bi, ne u potpunosti precizno, odnosno ne tako da budu isključene mogućnosti drugih i drugačijih pristupa pseudodokumentarnom, mogle biti označene i opisane kao – 1. delovanje autora i 2. delovanje recipijen(a)ta.

157 „Dana 8. jula 1937. godine, manje od sedmice nakon nestanka [Amelije Erhart (Amelia Earhart)], radio operater Inter-Ajland ervejsa [...] pogrešno je shvatio da je radio drama iz serijala ’Protok vremena’ (’The March of Time’) S.O.S. signal nestalog aviona Erhartove. Operater je odmah obavestio zvaničnike da je čuo ’razgovor između izgubljenog pilota i brodova na moru’. Narednih nekoliko dana probudila se nada da će Erhartova i njen navigator Fred Noonan [(Fred Noonan)] biti pronađeni” (Braun R. 1998: 200). Orson Vels bio je redovni učesnik, glumac, u serijalu radijskih drama „Protok vremena”.

158 Koč 1970: Howard Koch. *The Panic Broadcast: Portrait of an Event*. Boston: Little, Brown. s. 11, navedeno prema Braun R. 1998: 197.

159 „Nedelju dana nakon emitovanja [radio drame ’Rat svetova’] Univerzitet Princeton (Princeton University, New Jersey) pokrenuo je ’Princeton radio projekat’ [(’The Princeton Radio Project’)], istraživanje koji je za cilj imalo da utvrdi zašto je toliko ljudi poverovalo u invaziju s Marsa” (Braun R. 1998: 229).

160 Radi se o televizijskim filmovima „Noć kada je Amerika drhtala” („The Night America Trembled”) iz 1957. godine, u režiji Toma Donovana (Tom Donovan), i „Noć koja je uspaničila Ameriku” („The Night That Panicked America”) iz 1975. godine, u režiji Džozefa Sardženta (Joseph Sargent).

161 Prva publikacija koja se bavila radio dramom „Rat svetova” – „Invazija sa Marsa” („The Invasion from Mars”), autora Hedlija Kantrila (Hadley Cantril), istraživača sa Univerziteta Princeton, objavljena već 1940. godine, razmatrala je i analizirala Velsovo i Kočovo radijsko ostvarenje kao svojevrsan psihološki eksperiment. Podnaslov Kantrilove knjige glasi „Studija psihologije panike” („A Study in the Psychology of Panic”) (v. Braun R. 1998: 229).

Analiza *delovanja autora* podrazumeva, prevashodno, razmatranje intencionalnosti, odnosno postojanja namere autora da publiku dovede u situaciju da fikciju doživi ne samo kao mogućnost, već kao stvarnost, drugim rečima – da publiku dovede u zabludu da pred sobom ima dokumentarno ostvarenje, da joj je predočena istina.

Analiza *delovanja recipijen(a)ta* podrazumeva uključivanje teorijskih pristupa koji recipijenta, odnosno gledaoca, poimaju kao „transcedentni subjekt, [potencijalno] superioran u odnosu na tekst, [koji je] i oblikotvorna funkcija u procesu proizvodnje značenja u tekstu” (Daković 2011: 243). Analiza *delovanja recipijen(a)ta* može se, uz tu premisu, odrediti kao sagledavanje svih činilaca recepcije pseudodokumentarnog sadržaja uslovljenih recipijentom samim – odlika recipijen(a)ta, pozicije recipijen(a)ta, kao i uslova i okruženja u kojima se recepcija odigrava. Određenje, razumevanje i postojanje pseudodokumentarnog narativa kao takvog, ishodište je sadejstva *delovanja autora* i *delovanja recipijen(a)ta*.

Autori, kada se o pseudodokumentarnom stvaralaštvu radi, određenim postupcima koje sprovode ostvaruju *mimikričnost* umetničkog dela ili umetničkog rada. Istovremeno, naizgled paradoksalno, ostavljajući *oznake fikcionalnosti* (v. Šefer 2001: 140) kojima ukazuju na prirodu narativa, odnosno na njegovu fikcionalnost, podrivaju sopstveno delovanje.

Tematizujući *apsurdnu ideju* „o mogućoj pobedi simulakruma¹⁶² nad stvarnošću” (*ibid*: 7), Žan-Mari Šefer (Jean-Marie Shaeffer) služi se primerom romana „Marbot, jedna biografija” („Marbot: Eine Biographie”) Volkfanga Hildeshajmera (Wolfgang Hildesheimer), dela koje je „bar za deo čitalaca [...] prihvaćeno kao faktualni tekst” (*ibid*: 141), iako se radi o fikciji. Težeći da rasvetli postojanje piščeve namere da čitaoc uveri da je fikcija istina, Šefer pronalazi reči samog Hildeshajmera u vezi sa time:

Na jednom predavanju o svojoj knjizi, Hildeshajmer se začudio što su se brojni čitaoci prevarili. „Ako su toliki čitaoci i kritičari upali u zamku moje varke, mogu samo reći da to nije mojom krivicom. Tačno je da mi je namera bila da Marbota oživim, ali nisam želeo nikoga da zaludim

162 „Ovaj termin se u antičkom i srednjovekovnom diskursu o vizuelnim umetnostima gotovo po pravilu koristio u negativnom smislu, da bi se njime definisale stvari koje su se smatrale lažnim ili neistinitim” (Kamil 2004: 59). Šeferovo korišćenje termina „simulakrum” na liniji je ovakvog tumačenja.

(*hintergehen*, prevarim), čak ako danas i uviđam da se njegova fiktivna priroda suviše skriveno i slabo očitovala. Ona se sreće pre svega u tekstu unutrašnjih stranica korica gde se kaže da je Marbot, takoreći utkan (*eingewoben*) u kulturnu istoriju XIX veka – izraz koji izgleda niko nije pročitao. Potom se sreće u indeksu: on sadrži samo imena ličnosti koje su zaista postojale i time postaje ključ za razumevanje knjige. Zbog toga je čudno što čak ni neki pedantni čitaoci vrlo tananog književnog osećanja nisu to primetili. Ne samo da su iz indeksa morali zaključiti da je istoričnost knjige problematična, već su čak mogli utvrditi i da Marbot nikad nije postojao konsultujući *Enciklopediju Britaniku*, *Ekermanove razgovore sa Geteom*, Otilijina pisma i dnevnik Platena i Delakroa, Berliozovu autobiografiju, beleške Karla Blehena o njegovom putovanju u Italiju, ili konačno pedantni dnevnik Kreba Robinsona. Činjenica da to nisu učinili svedoči, u krajnjoj liniji, u korist verodostojnosti Marbotovog postojanja”¹⁶³ (*ibid*: 139–140).

Potom, analizirajući navedenu izjavu, Šefer ističe dve *oznake fikcionalnosti* – reč „utkan” i indeks imena – i zaključuje da su one „toliko slabe i dobro skrivene da je potreban čitalac-detektiv da bi ih otkrio” (*ibid*: 140). Naspram njih, *postupci kojima je ostvarena mimikričnost* mnogobrojni su. Šefer ih svrstava „pod četiri rubrike: kontekst autoriteta, paratekst, ’formalni mimezis’¹⁶⁴ (to jest podražavanje načina izražavanja biografskog žanra) i prodiranje fikcionalnog sveta u istorijski (referencijalni)” (*ibid*: 141).

Kontekst autoriteta Šefer pronalazi u analogiji koju roman „Marbot, jedna biografija” uspostavlja sa prethodnim Hildeshajmerovim delom, biografijom Wolfganga Amadeusa Mocarta, nazvanom jednostavno „Mocart”, objavljenom 1977, četiri godine ranije, naglašavajući niz elemenata kojima se u fiktivnoj biografiji prikriva distinkcija u odnosu na faktualnu. Istom korpusu pripada i uvođenje fikcionalne ličnosti Endrjua Marbota u svet:

Na jednom predavanju o muzici koje je održao 1980. godine, znači godinu dana pre objavljivanja njegove priče, moglo se pročitati sledeće: „Engleski teoretičar umetnosti, Endrju Marbot je odbio da o muzici razgovara sa mladim Berliozom. Rekao mu je: ’Muzika je neprevodiv jezik: možemo govoriti o njenoj gramatici, ali za svakog od nas ona ima različito značenje. Ako bi se desilo da

163 Hildeshajmer 1988: Wolfgang Hildesheimer. “Arbeitsprotokolle des Verfahrens Marbot” u *Das Ende der Fiktionen*. Frankfurt-an-Main: Suhrkamp Verlag, s. 145–146, navedeno prema Šefer 2001: 139–140.

164 Glovinski 1987: Michał Głowiński. “Sur le roman à la première personne” u *Poétique*, no 72, s. 497–506, navedeno prema Šefer 2001: 141.

razumemo isto, to bi manje rasvetlilo muziku, nego naše duhovne afinitete”¹⁶⁵. Tačno je da pri kraju tog predavanja on pojašnjava da ne treba tražiti podatke o Marbotu u bilo kojem rečniku „zato što sam ga izmislio”¹⁶⁶. Međutim opoziv nije isto što i negiranje: nije najteže predstaviti fiktivne entitete kao stvame, već svesti na fiktionalni status entitete koji su uvedeni kao stvarni (*ibid*: 142).

Paratekst, odrednicu koju koristi pozivajući se na Žerara Ženeta (Gérard Genette), Šefer u najkraćem definiše kao „skup oznaka koje ne pripadaju samom tekstu, kojima autor (ili izdavač) orijentišu čitanje svog teksta” (*ibid*: 230). Kao „najkrupniji paratekstualni element u službi strategije pretvaranja” Šefer vidi oznaku žanra – „*biografija*, koja funkcioniše kao podnaslov” (*ibid*: 142). Pored toga on navodi i *ikonografiju* – pojavljivanje portreta Endrjua Marbota na prednjoj korici knjige i navod da se radi o litografiji kredom koju je izradio Ežen Delakroa (Eugène Delacroix), istorijska ličnost, znameniti francuski romantičarski umetnik, potom, obimni album koji sadrži reprodukcije slika i crteža pripisanih njihovim stvarnim autorima, upotpunjenih referencijalno neistinitim podacima¹⁶⁷, uključujući i fotografije koje bi trebalo da predstavljaju porodičnu kuću Marbotovih. *Paratekstualni element* jeste i postojanje indeksa imena, neuobičajenog za fiktionalne narative. Indeks imena je, istovremeno i *oznaka*, odnosno *označitelj fiktionalnosti*, jer sadrži samo imena istorijskih ličnosti, protagonista romana (v. *ibid*: 142–144), dakle, ne i ime Endrjua Marbota. Hildeshajmerov postupak tako potcrtava prividnu paradoksalnost *postizanja mimikričnosti* i stvaranja *oznaka fiktionalnosti*.

Formalni mimezis ogleda se, pre svega, u načinu pripovedanja – „Hildeshajmer se sistematski služi spoljnom perspektivom i ušteže se od bilo kakve interne fokalizacije” (*ibid*: 145).

Što se tiče citata pripisanih istorijskim ličnostima, oni imaju različite statuse. Neki citati su jednostavno istiniti, to je slučaj sa svim onima koji se ne odnose direktno na Marbota. Naravno, oni koji eksplicitno govore o Marbotu su u različitoj meri izmišljeni. Kada kontekst to dozvoljava

165 Hildeshajmer 1988: Wolfgang Hildesheimer. “Was sagt Musik aus” u *Das Ende der Fiktionen*. Frankfurt-an-Main: Suhrkamp Verlag, s. 59–60, navedeno prema Šefer 2001: 142.

166 Hildeshajmer 1988: Wolfgang Hildesheimer. “Was sagt Musik aus” u *Das Ende der Fiktionen*. Frankfurt-an-Main: Suhrkamp Verlag, s. 73, navedeno prema Šefer 2001: 142.

167 „To je slučaj sa (navodnim) portretima Marbotove majke i oca: reč je o dve slike Henrija Riberna [(Henry Raeburn), izuzetno plodnog škotskog portretiste aktivnog u poslednjoj četvrtini osamnaestog i prvoj četvrtini devetnaestog veka,] koje se nalaze u [Nacionalnoj galeriji Škotske] National Gallery of Scotland u Edinburgu” (Šefer 2001: 143).

jedan citat kombinuje rečenice zaista uzete iz citiranog dela i izmišljene rečenice. To je, na primer slučaj sa jednim citatom pripisanim Geteu, datiranom decembar 1825. i navodno preuzetom iz *Razgovora sa Ekermanom*: početak ovog citata zaista se nalazi u *Razgovorima*; međutim, završne rečenice u kojima Gete govori o Marbotu su izmišljene. U principu, Hildeshajmer ne daje nikad dugačke izmišljene citate, što čini njihovo otkrivanje utoliko težim, čak i za čitaoca koji napamet zna navedene odlomke. Ova pažnja da se izmišljanje citata svede na neznatnu meru pripada globalnoj taktici koja se sastoji u što je manje mogućoj fikcionalizaciji istorijskih ličnosti, da bi one uvukle fiktivne likove u svoju orbitu, a ne obratno (*ibid*).

Prodiranje fikcionalnog sveta u istorijski u romanu „Marbot, jedna biografija”, ima određene specifične odlike. Uvođenje faktualnog u fikciju, čest postupak u filmu, bilo da je strategija pseudodokumentarnosti ili je u službi stvaranja istorijskog, društvenog ili nekog drugog konteksta, uobičajeno podrazumeva po obimu neveliko prisustvo dokumentarnog ili pseudodokumentarnog materijala u narativu koji je dominantno i nedvosmisleno fikcionalan. Međutim, u slučaju Hildeshajmerovog romana, fikcija je *uokvirena* stvarnom istorijom i predstavlja „fikcionalno ostrvo u svetu znatno ispunjenom istorijom kulture” (*ibid*: 147). Bez obzira na to da li je *prodiranje fikcionalnog sveta u istorijski* strategija suprotna *prodiranju istorijskog, faktualnog u fikcionalni svet*, kako to smatra Šefer, ili se radi o istovrsnom postupku spajanja dva elementa, ali u različitom, neuobičajenom i neočekivanom odnosu, hibridni svet koji takvim procesom nastaje, različit je od stvarnog, a oponaša stvaran svet. Stoga, može se zaključiti, da teži *postizanju mimikričnosti*, nezavisno od toga da li postoji namera autora da recipijente uveri da fikcija jeste istina ili takva namera ne postoji.

Zahvaljujući obimnoj dokumentaciji, moguće je odrediti *postupke kojima je ostvarena mimikričnost i oznake fikcionalnosti* u radio drami „Rat svetova”, i razmotriti ih sledeći postupak koji Šefer primenjuje u analizi romana „Marbot, jedna biografija”, uprkos razlikama u mediju i, samim tim, sredstvima i procedurama kojima su se stvaraoci služili. Da bi se sproveda takva analiza potrebno je, ipak, prevashodno književno-teorijski diskurs preobraziti u diskurs umetnosti, učiniti ga adekvatnim teorijskim instrumentom, i to ne samo kada je u pitanju radio drama, forma proistekla iz književnog stvaralaštva, u konkretnom slučaju čak adaptacija romana,

već kao sredstvo primenljivo na umetničke prakse generalno, podrazumevajući i prakse vizuelnih umetnosti i filma, kao i savremene postmedijske prakse.

Tekst, kao „metodološko područje” i otvorena, dinamična struktura označitelja, „djelatnost asocijacija” (Bart 1986/b: 182–183), nadilazi medijske okvire. Drugim rečima, tekst nije samo izgovorena ili napisana reč, već označiteljska praksa. Paratekst je, kako ga je opisao Ženet „’neodređena zona’ između unutrašnjeg i spoljnog, zona bez čvrstih i stabilnih granica sa obe strane, i unutrašnje (okrenute prema tekstu) i spoljašnje (okrenute prema svetskom diskursu o tekstu), ivica, ili, rečima Filipa Ležena [Philippe Lejeune], ’ivica papira koji u stvarnosti kontroliše celokupno čitanje teksta”’, i „empirijski se sastoji od heterogene grupe praksa i diskursa svih vrsta i svih vremena” (Ženet 1997: 2).

Podrazumevajući tekst kao najšire shvaćeno polje generisanja značenja, paratekst kao derivatni termin tako određenog pojma tekst, a formalni mimezis kao proceduru *označiteljske prakse*, uz mogućnost sagledavanja interferencija *faktualnog* i *fikcionalnog sveta*, kao i drugih odnosa koje uspostavljaju, Šiferovo razmatranje Hildeshajmerovog romana postaje metodološki ustanovljen model analize pseudodokumentarnosti kao strategije umetničkih praksi. Primena tog modela u analizi radio drame „Rat svetova” jasno osvetljava *delovanja autora*, ali, sagledavanjem vremenskog i prostornog konteksta, odnosno *faktualnog sveta* u kome je Velsovo i Kočovo ostvarenje postojalo, i *delovanje recipijen(a)ta*.

Oznake fikcionalnosti u radio drami „Rat svetova” malobrojne su i, izuzev uvodne najave u kojoj je nedvosmisleno rečeno da se radi o adaptaciji istoimenog romana Herberta Džordža Velsa, bile su nametnute. Tokom priprema, uprava emitera Si-bi-esa (CBS), čiji je zvaničnik Dejvidson Tejlor (Davidson Taylor) smatrao da je drama „previše uverljiva u svom trenutnom obliku, i da bi njena realističnost morala biti ublažena pre emitovanja” (Brejdi 1989: 167), izdala je nalog da se izvrši čak dvadeset i osam izmena teksta, uključujući i promene naziva nekoliko institucija,¹⁶⁸ što je ostenzivno opravdano pravnim razlozima, odnosno nepostojanjem saglasnosti tih institucija da se njihovi nazivi koriste (v. *ibid*: 167). Te izmene uticale su na stvaranje dodatnih *oznaka fikcionalnosti*, odnosno, kako je to emiter iskazao – *ublažile su realističnost* radio drame. Kao još jedna *oznaka fikcionalnosti*, može se recipirati i vreme izvođenja radio

168 Koč i Vels su bili prinuđeni da naziv „American Museum of Natural History” promene u „National History Museum”, „New Jersey National Guard” u „State Militia”, „The United States Weather Bureau in Washington, D.C.” u „The Government Weather Bureau”, „Princeton University Observatory” u „Princeton Observatory”, „United States Signal Corps” u „Signal Corps” itd. (v. Brejdi 1989: 167).

drame – *Noć veštica (Halloween)*. Herbert Džordž Vels to je uočio i iskazao u intervjuu koji je dao 7. novembra 1940. godine, rekavši da radio dramu vidi kao „uobičajenu američku zabavu za Noć veštica”, upotpunivši odgovor pitanjem – „Zar nikada niste čuli za Noć veštica u Americi, kada se svi pretvaraju da vide duhove?” (v. Braun R. 1998: 224).

Oznake fikcionalnosti, ipak, pokazale su se dovoljno skrivenima za određen broj slušalaca. Kod njih prevagu su imali *postupci kojima je ostvarena mimikričnost*. Svakako najočigledniji, koji podrazumeva *prodiranje fikcionalnog sveta* „Rata svetova” u *referencijalni*, jeste izmeštanje mesta i vremena radnje iz viktorijanske Engleske u aktuelan trenutak Sjedinjenih Američkih Država. Radio, u to vreme „čvrsto ustanovljen kao kredibilno sredstvo komunikacije” (*ibid*: 197), bio je nosilac *autoriteta*. *Podražavanjem načina izražavanja* uobičajenog za prezentovanje faktualnog sadržaja, odnosno oponašanjem informativnog radio programa, što je uključivalo i izveštavanje sa lica mesta, sproveden je *formalni mimezis*. Vels je i neka nametnuta *ublažavanja realističnosti* uspeo da prevaziđe približavajući fikciju faktualnosti. U pripremi drame, takođe zbog toga što bi mogla da bude *previše uverljiva*, odbačen je plan da se naciji obrati predsednik Franklin Delano Ruzvelt (Franklin Delano Roosevelt) u čijoj ulozi je trebalo da se nađe glumac Keni Delmar (Kenny Delmar). Prisustvo *predsednika*, sprovedeno je u formi obraćanja *sekretara za unutrašnje poslove (Secretary of the Interior)*, u čijem glasu su slušaoci mahom prepoznali baš Ruzvelta.

[Orson Vels] je bio taj koji je insistirao da glumac „Radio teatra Merkur” Keni Delmar igra ulogu sekretara unutrašnjih poslova kao da se radi o Ruzveltu. „Nije trebalo da glumim predsednika”, seća se Delmar, „ta naredba stigla je od emitera. Kada je Orson došao da režira generalnu probu, rekao mi je ‘Keni, ti znaš šta želim’. I svaka peta reč izgovorena je kao da se radi o predsedniku, ali je i to ostavilo veoma snažan utisak”. Džon Hausman [(John Houseman), jedan od producenata radio drame], koji je kasnije negirao nameru [da publika bude dovedena u situaciju da fikciju percipira kao stvarnost] (Hausman je, kao i Vels, davao kontradiktorne verzije priče, u zavisnosti od toga sa kime je razgovarao i kada), u jednom intervjuu je priznao: „To je bio naš jedini nestašluk¹⁶⁹ te noći. Sve drugo bilo je samo dobar radio program” (Holmstajn, Lubertoci 2001: 16).

Iako glas jeste imanentan radio drami, odnosno pripada tekstu tog medija, *paratekstualnost* ovog slučaja najočitije se ogleda u postojanju svojevrsnog eksternog glasa, glasa predsednika

169 U originalu – „naughty thing”.

Ruzvelta, čijim je uvođenjem, iako je sam glas bio produkt glume, Vels *orijentisao* čitanje sopstvenog i Kočovog radijskog teksta.

Na recepciju drame uticalo je mnoštvo spoljnih faktora. Razlozi zbog kojih je proizvela tako snažnu reakciju, pored *delovanja autora*, nalaze se i izvan tog delovanja, odnosno izvan *teksta*, izvan *paratekstualnih* elemenata, izvan *formalnog mimezisa*, i izvan kredibilitnosti radija i *autoriteta* koji je taj relativno nov medij imao, a na koji su se autori oslonili. Ključni činilac u procesu recepcije bio je istorijski kontekst u kojem se sve odigralo. Tokom septembra 1938. godine odvijala se nemačka vojna akcija u češkoj Sudetskoj oblasti. Vesti o događanjima u vezi sa time emitovane su 25. septembra, tokom izvođenja radio drame „Šerlok Holms” („Sherlock Holmes”). Vels je, smatra njegov biograf Frenk Brejdi (Frank Brady), tada došao na zamisao da u dramatizaciji „Rata svetova” upotrebi formu radio vesti (v. Brejdi 1989: 167). Samo mesec dana pre emitovanja radio drame „Rat svetova”, 29. septembra, potpisan je Minhenski sporazum kojim su Velika Britanija i Francuska priznale Nemačkoj pravo na Sudetsku oblast. Uspeh Hitlerove ekspanzionističke politike odjeknuo je i u Sjedinjenim Američkim Državama, izazivajući, ispostaviće se, opravdan strah od onoga što će budućnost doneti. U atmosferi iščekivanja rata, u rat nije bilo teško poverovati, čak i kada su kao napadači predstavljeni Marsovc.

Oznake fikcionalnosti mogu biti i veoma naglašeni delovi samog teksta, pripremljeni i pozicionirani u skladu sa ciljevima autora. Slikovit primer rada u kojem je fiktivno predstavljeno sa ciljem ga publika percipira kao stvarno, kao istinito, ali samo do određenog trenutka, jeste televizijski film „Adolf Hitler ili istine i laži”, autora Ljubomira Radovanovića koji je nastajao od 1990. do 1994. godine. Autor je, govoreći za televizijski dokumentarni program, rekao da je „neka vrsta obračuna sa fašizmom bila osnovna ideja koja je pokretala rad”¹⁷⁰, pri čemu je, govoreći o fašizmu, govorio o pojavama u srpskom društvu početkom poslednje decenije dvadesetog veka, kao i o radu nacionalne medijske kuće Radio-televizije Srbije u istom periodu. „Televizijski program je”, rečima Ljubomira Radovanovića, i samog zaposlenog na RTS-u, „bio potpuna manipulacija. Ono istine koje se u njemu nalazilo [bilo] je na takav način organizovano i

170 „Ja, mi i drugi: Hitler sa našeg ekrana”. <https://www.youtube.com/watch?v=rqoz878YW3w>, pristupljeno 26. septembra 2021. godine.

obrađeno, da se praktično gubilo u gomili laži koje su bile poturane pod informativni program” (*ibid*). Reagujući na takvu situaciju napravio je pseudodokumentarni televizijski film sa namerom da ukaže na načine na koji se fikcija, odnosno, kada se govori o sferi informisanja – laž – prezentuje sa ciljem da, od strane najšire populacije, bude percipirana kao istina. Radovanović je na raspolaganju imao sredstva koja su korišćena za proizvodnju dokumentarnog programa RTS-a, i on ih je iskoristio u nameri da se njegov pseudodokumentarni rad ni po čemu, osim po odnosu sa stvarnim subjektom, ne razlikuje od dokumentarnog programa RTS-a. Najznačajniji *postupak kojim je ostvarena mimikričnost* i najkorisnije sredstvo iskorišćeno u tu svrhu bio je glas spikera Miodraga Zdravkovića, koji je bio poznat iz dokumentarno-istorijskih serijala o Drugom svetskom ratu. U tom segmentu mimikrija je bila apsolutna. Međutim, na završetku filma narator izgovara sledeći tekst: „Ovim materijalom, kojim smo vas uverili u pravu prirodu događaja kojih smo svi učesnici, završavamo večerašnju emisiju”. Tek nakon te rečenice, angažovana metaforična poruka – „Vama, dragi gledaoci, umesto uobičajenog pozdrava, poručujemo da se čuvate hitlerovaca i da im ne dozvolite da dalje manipulišu vama. Ukoliko njihovo delovanje ne budemo uspeali da sprečimo ili bar drastično smanjimo za nas nema budućnosti” – iako veoma ozbiljna u kontekstu vremena u kojem je izrečena, dovodi do toga da dokumentarno postaje parodijsko i ironično, i time daje nagoveštaj da film barem na denotativnom nivou, ne govori o stvarnosti, realnom, odnosno – istinitom. Potom, sledi i paratekstualna oznaka fikcionalnosti – navod da se u ulozi Adolfa Hitlera, koja može biti viđena i kao komična, pojavljuje glumac Dragan Vujić.

Film „Adolf Hitler ili istine i laži” prevashodno ukazuje na korišćenje pseudodokumentarnog u cilju propagande. Na osnovu načina na koji to učinjeno, film može biti klasifikovan kao mokjumentari. Termin preuzet iz engleskog jezika, teško prevodiv ili neprevodiv, mokjumentari se, transfonemizovan, odomaćio ili se odomaćuje u mnogim evropskim jezicima. To je složenica koju čine dve reči – *mock*, sa značenjima *rugati se*, *ismevati*, *oponašati*, *podražavati*, *imitirati*, kao i *lažno* i *tobožnje*,¹⁷¹ i *documentary* – *dokumentarno(st)*, *dokumentarni film*. *Mockumentary* bi se, dakle, opisno moglo prevesti kao *podrugljivo dokumentarno*, ali i kao *imitacija dokumentarnog* ili *lažno dokumentarno*.

171 Značenja su navedena prema *Englesko-srpskom rečniku* Svetozara Koljevića i Ivane Đurić Paunović, Prosveta, Beograd, 2002.

Lažno dokumentarno sugeriše da bi *mokjumentari* i *pseudodokumentarno* mogli biti sinonimi. Međutim, nije moguće odbaciti *podrugljivo* i *ismevački* kao značenja reči *mock* u kontekstu složenice *mockumentary*, pa, sledstveno tome, i kao odlike onoga što *mokjumentari* podrazumeva, a zadržati samo ona koje se odnosi na *imitiranje*, *podražavanje* i *lažno, tobožnje*. U prilog toj tezi govori i činjenica da je reč *mock* deo je još jedne teško prevodive ili neprevodive složenice – *mockney*, u čije značenje je nedvosmisleno utkano i *podrugljivo* i *ismevački*¹⁷².

Analizirajući fenomen mokjumentarija, Krejg Hajt (Craig Hight) esej „Mokjumentari – poziv na igru” („Mockumentary. A call to play”) započinje tvrdnjom da je mokjumentari „nosilac osnovne crte savremenog fikcionalnog narativa”, i da je „ta forma pokazala je da može da bude popularna i, povremeno, sofisticirana na način koji ukazuje na to da zaslužuje da bude prepoznata kao jedan od snažnijih i svakako veoma zanimljiv dokumentarni hibrid¹⁷³” (Hajt 2008: 204). Definicija mokjumentarija, dakle, nužno se temelji na uspostavljanju odnosa sa dokumentarnim, odnosno sa dokumentarnošću. Početna Hajtova „definicija mokjumentarija fokusirana je u najvećoj meri na sam tekst” – on ga određuje kao „formu koja se sastoji od tekstova fikcije koji su podržani preuzetim dokumentarističkim kodovima i konvencijama”, ali iznosi i sud koji bi mogao biti shvaćen kao kvalitativan – da je „mokjumentari nešto više od 'parazitske' forme” (*ibid*). Mokjumentari, smatra Hajt, pokazuje „kako je lako krivotvoriti dokumentarističke metode reprezentacije” (*ibid*).

Iako ne upotrebljava pojam pseudodokumentarno(st), i naizgled ne pravi distinkciju između pseudodokumentarnog i mokjumentarija, Hajt *razigranošću* u naslovu eseja sugeriše neophodnost postojanja parodijskog i satiričnog (v. *ibid*: 207–208). Za „postmodernistički tretman parodije”, po sudu Margaret Rouz (Margaret Rose), „karakteristično je da se u nju [u parodiju] vraćaju komički i humorni aspekti kao potpuno ravnopravni metafiksijskima” (Biti

172 Druga reč složenice *mockney* je *Cockney*, koja označava *kokni narečje* (*Cockney English*), odnosno karakterističan govor istočnog Londona, tradicionalno *radničke klase*. *Mokni* je *podražavanje*, *imitiranje kokni narečja* uz afektaciju i crtu *podrugljivog* i *ismevačkog*. *Kokni narečje* je, kao nepoželjno, kao prepreka uspinjanju na društvenoj lestvici, predstavljeno u drami „Pigmalion” („Pygmalion”) Džordža Bernarda Šoa (George Bernard Shaw), prvi put izvedenoj 1913. godine. *Mokni narečje*, koje se kao reč nalazi u *Oxford English Dictionary* (OED Online: <http://www.oed.com/>, pristupljeno 20. oktobra 2018. godine) od 1967. godine, obično ne nosi negativnu konotaciju i vezuje se mahom za poznata imena britanske pop kulture: Mika Džegera (Mick Jagger), Lili Alen (Lily Allen), Najdžela Kenedija (Nigel Kennedy), Gaja Ričija (Guy Ritchie), Šejna Makgauana (Shane MacGowan), Džejmija Olivera (Jamie Oliver) i mnoge druge.

173 „'Dokumentarni hibrid' je termin koji se upotrebljava unutar akademske zajednice i označava forme u kojima je prisutno i faktualno i fikcionalno, a vezane su za dokumentarno kao žanr” (Hajt 2008: 216) – iz čega sledi da pseudodokumentarno, generalno, jeste *dokumentarni hibrid*.

1997: 262). Parodijsko u osnovi ima „svjesno ironiziranje tuđeg umjetničkog djela”, (*ibid*: 261) pa se u tome, na izvestan način čak i u Hajtovom eseju, kroz primere koje navodi¹⁷⁴, može iščitavati postojanje određenih elemenata koje poseduje mokjumentari, a koji nisu nužno prisutni u pseudodokumentarnom.

Izneti argumenti, dakle, mogu voditi zaključku da je mokjumentari pojam subordiniran pojmu pseudodokumentarnog, da je većeg sadržaja, odnosno da postoji veći broj bitnih oznaka pojma mokjumentari – poput elemenata *parodijskog*, *satiričnog*, *komičkog*, *humornog* i *ironizirajućeg*, ali i *podrugljivog* i *ismevačkog* – koji nisu bitne oznake pseudodokumentarnog. Istovremeno, radi se o pojmu manjeg obima, jer prisustvo tih odlika u mokjumentariju, koji nesumnjivo jeste forma pseudodokumentarnog, stvara razliku u odnosu na pseudodokumentarne forme u kojima ih nema.

Odlike koje karakterišu mokjumentari mogu se pronaći i prepoznati u savremenoj vizuelnoj umetnosti. Video rad „Trilogija Gora Vidala. Trejler za rimejk filma 'Kaligula' Gora Vidala” („Gore Vidal Trilogy. Trailer for a Remake of Gore Vidals Caligula”)¹⁷⁵ italijanskog umetnika Frančeska Vecolija (Francesco Vezzoli) najava je za fiktionalni rimejk filma „Kaligula” iz 1979. godine. U Vecolijevom radu pojavili su se neki od glumaca iz samog filma – Helen Miren (Helen Mirren), Adriana Asti (Adriana Asti), ali i Mila Jovović (Milla Jovovich), Kortni Lav (Courtney Love), Benisio del Toro (Benicio Del Toro), kao i sam Gor Vidal (Gore Vidal). „Trilogija Gora Vidala. Trejler za rimejk filma 'Kaligula' Gora Vidala” jeste mokjumentari, u kojem se parodira estetika Holivuda i govori o politici u kulturi. Vecoli promišljeno aludira na status filma „Kaligula” i posebno na poziciju Gora Vidala u stvaranju filma, odnosno na činjenicu da je prvobitni scenario filma koji je on napisao u velikoj meri izmenjen, kao i da je njegova uloga u radu na filmu označena sintagmom „adaptacija originalnog scenarija Gora Vidala”¹⁷⁶.

Još jedan Vecolijev rad, ambijentalna instalacija „Democracy” u mnogo tamnijim tonovima slika borbu za osvajanja pozicija moći. Naziv sugerše izvesnu crtu parodijskog, pa se rad može

174 Hajt kao primere mokjumentarija navodi i analizira, pored ostalih, belgijski film „Čovek ujeo psa” („C'est arrivé près de chez vous”) iz 1992. godine, i američke filmove „Američki film: kako je stvaran film Severozapad” („American Movie: The Making of Northwestern”) i „Projekat Veštica iz Blera” („The Blair Witch Project”), oba iz 1999. godine, ali i Velsovu i Kočovu radio dramu „Rat svetova”.

175 Vecolijev rad bio je deo promotivnih aktivnosti modne kuće „Versaće” („Versace”), ali je, isključujući tu vezu, bio prikazan na Bijenalu Vitni (Whitney Biennial) u njujorškom Muzeju američke umetnosti Vitni (Whitney Museum of American Art) 2006. godine, kao i na venecijanskom Bijenalu (La Biennale di Venezia) 2007. godine.

176 U originalu: „Adapted from an original screenplay by Gore Vidal”.

posmatrati kao mokjumentari, iako ni jedan drugi element rada tu crtu ne poseduje. „Democracy” je multimedijalna ambijentalna instalacija realizovana je 2007. godine, godinu pre predsedničkih izbora u Sjedinjenim Američkim Državama. U prostoru, okrugloj sobi dekorisanoj tradicionalnim simbolom proisteklim iz zastave te države – *zvezde i pruge (stars & stripes)*, jedan naspram drugog projektuju se dva video-snimka propagandnih spotova dvoje fikcionalnih kandidata za predsednika Sjedinjenih Američkih Država.

Pseudodokumentarnost rada „Democracy” ogleda se u načinu stvaranja koji je istovetan prethodnom stvaranju *stvarnosti* – Vecoli je, naime, angažovao učesnike u kreiranju prethodnih, stvarnih predsedničkih kampanja. On se poslužio znanjem i radom Marka Makinona (Mark McKinnon) iz marketinške agencije *Public Strategies*, koji je bio deo tima zaduženog za kampanju Džordža V. Buša (George W. Bush), 2004. godine, kao i Džima Malhola (Jim Mulhall) iz agencije *Squier Knapp Dunn*, koji je učestvovao u kampanji Bila Klintonu (Bill Clinton) 1996. godine (v. Bekaria 2007: 188).¹⁷⁷ Rad, dakle, na nivou pojavnosti, vrlo uverljivo rekonstruiše prethodne i nagoveštava kako bi mogle izgledati buduće predsedničke kampanje.

Vecoli, čineći nešto što, na prvi pogled, podriva posmatračevu veru u istinitost scena koje njegov rad prikazuje, ostavlja vrlo jasnu i vidljivu *oznaku fikcionalnosti* – on za uloge predsedničkih kandidata bira dva globalno poznata lica. Šeron Stoun (Sharon Stone) je Patriša Hil. Bernar Anri-Levi (Bernard-Henri Lévy) je Patrik Hil, pisac, profesor, diplomata. Umetnik time jasno govori da ne želi da uputi poruku posmatraču prezentujući mu fiktivno kao stvarnost – on ne želi da se onome ko rad percipira on učini istinitim. Izborom poznatih lica on aproprira njihove opštepoznate identitete. Tako nam, u stvari, prikazuje fiktivnog predsedničkog kandidata Patrišu Hil u interferenciji sa američkom glumicom Šeron Stoun, i fiktivnog predsedničkog kandidata Patrika Hila u interferenciji sa francuskim filozofom Bernarom Anri-Levijem. Ličnosti koje učestvuju u kampanji formiraju se u preseku dva identiteta. Jedan od dokaza njihovog postojanja i izvan umetničkog rada jeste naslovna strana italijanskog izdanja magazina „Vanity Fair” od 7. juna 2007. godine, na kojoj je fotografija Šeron Stoun kao Patriše Hil, sa natpisom „Šeron za predsednika” („Sharon for President”), i najavom Vezolijevog rada na Bijenalu u Veneciji, iste godine.

¹⁷⁷ Zanimljiv je podatak da su i Buš 2004, i Klinton 1996. godine bili izabrani kandidati i da su postali su predsednici Sjedinjenih Američkih Država. Vecoli je, dakle, angažovao članove pobjedničkih timova.

Vecoli, osvajajući *oznake fikcionalnosti*, vrlo jasno govori da ono što prikazuje svojim radom nije istina, niti da može da bude istina. „Democracy” predstavlja fikciju smeštenu u okruženje mogućeg, stvorenu na isti način i od strane istih ljudi koji su stvarali stvarnost, i tako promišljenu da sugerise mnoštvo pitanja i da potcrtava one činjenice koji su, po mišljenju samog autora, važne. Svojim *delovanjem* on naglašava fikcionalnost narativa, stavlajući u prvi plan teme kojima se u radu bavi.

U osnovi dva rada srpskog umetnika Dušana Otaševića, smatra istoričar umetnosti Branislav Dimitrijević, jeste „faktografska fikcija, odnosno pseudo-istorizacija referentnog polja” (Dimitrijević 2003: 26). Dimitrijevićeve odrednice ukazuju na to da su Otaševićevi radovi *dokumentarni hibridi*, i da je njegova strategija stvaranje istorijskog konteksta i fikcionalnog narativa unutar tog konteksta. Može se, još jednom, povući paralela izmađu romana „Marbot, jedna biografija”, koji je Dorit Kon (Dorrit Cohn) nazvala „istorizovanom fikcionalnom biografijom”¹⁷⁸ (Šefer 2001: 147), drugim rečima – biografijom *utkanom* u istoriju, i Otaševićevih radova „Tronoška erminija ili Pouka o slikarskoj veštini” i „Ilija Dimić”, koji bi, po analogiji, mogli biti definisani kao *istorizovani* vizuelni narativi ili radovi vizuelnih umetnosti *utkani* u istoriju i istoriju umetnosti.

Rad „Tronoška erminija ili Pouka o slikarskoj veštini”, nastao 1987. godine, medijski određen kao instalacija, jeste *pseudoistorizacija*¹⁷⁹ *utkana* u istorijski okvir postavljen arheološkim istraživanjima izvršenim tokom obnove manastira Tronoša i obradom i sistematizacijom pronađenog materijala koju je sproveo profesor Toša N. Daušević. Daušević je ličnost koja je, kao i Marbot, nepoznata istoriji, ali je *utkana* u istoriju srpske nauke s početka dvadesetog veka.

178 Kon 1992: Dorit Cohn. “Breaking the code of fictional biography” u *Traditions of Experiment from the Enlightenment to the Present : Essays in Honor of Peter Demetz*, Nancy Kaiser, David E. Wellbery (eds.). Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, s. 307, navedeno prema Šefer 2001: 147.

179 Odrednica *pseudo-istorizacija* koju je Dimitrijević upotrebio 2003. godine, ovde i nadalje je upotrebljena u izmenjenoj formi, kao *pseudoistorizacija*. Prelaskom sa polusloženice na složenicu, sugerisano je da delovi reči na izvestan način napuštaju svoja individualna značenja, odnosno da relacionalna određenost polusloženice *pseudo-istorizacija* postaje manje značajna, i da složenica *pseudoistorizacija*, na isti način kao i *pseudodokumentarnost*, postaje kompleksniji pojam, većeg sadržaja, koji svoje značenje gradi i izvan značenja reči koje ga konstituišu. U prilog opravdanosti ovakvoj evoluciji pojma govori i istovetan razvoj odrednice *postsećanje*, odnosno *postmemory*. Naime, autorka Merijen Herš (Marianne Hirsch), koja je taj pojam i konstruisala, u tekstu „Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory”, u početku je koristila polusloženicu *post-memory* (Herš 1992), da bi je u kasnijim radovima (npr. „The Generation of Postmemory”), prainacila u složenicu *postmemory* (Herš 2008).

On je, svedoči Otaševićeva fiktionalna pripovest, u „Zapisima Arheološkog društva”¹⁸⁰ 1927. godine publikovao otkrića do kojih se tokom istraživanja došlo, a negov spisak artefakata sadrži i stavku ključnu za Otaševićev rad – *fiktionalno ostrvo* – pseudodokument koji je opisan kao „priručnik o pripremanju i korišćenju slikarskog materijala”, i kao „slikarski kodeks [koji] sadrži zanimljiv ogled o simboličnom značenju boja” (v. Otašević 2003: 82). Otaševićev vizuelni narativ, okružen nacionalnom istorijom, čin je dekonstrukcije medijskog diskursa stavljenog u službu *srpskog nacionalističkog projekta*¹⁸¹ koji je, u vreme nastanka rada, stvaran kao pogodna ideološka platforma za predstojeće delovanje državnog aparata. Otaševićev rad se, imajući u vidu društveno-politička zbivanja unutar kojih je nastao, može sagledati kao parabola o društvu, a njegova strategija – kao postavljenje ogledala pred to društvo, i to tako specifično izrađenog i pozicioniranog da reflektuje njegove ključne anomalije.

Isto utemeljenje ima i rad „Ilija Dimić”, prvi put izložen 1990. godine¹⁸², u kojem je proces *pseudoistorizacije* sproveden na mnogo minuciozniji način. Otašević *otkriva*¹⁸³ Iliju Dimića, zaboravljenog protagonistu srpske avangarde, i negovo stvaralaštvo. Ilija Dimić bio je slikar, vajar i vazduhoplovac, bavio se grafičkim oblikovanjem i arhitekturom, kao i fotografijom. Radio je pretežno u konstruktivističkom stilu, s prevremenim primesama pop-arta. Bio je i učesnik Španskog građanskog rata, u kojem je, kao pilot, izgubio život (v. Otašević, Vučićević 2016: 51). *Otkrivena* ličnost zapravo je spoj fiktionalne biografije koju je konstruisao Branko Vučićević, književnik,

180 Srpsko arheološko društvo od 1884. godine objavljuje svoje glasilo „Starinar”, a od 1984, „Glasnik Srpskog arheološkog društva” (v. *Srpsko arheološko društvo. Časopisi*. <https://arheologija.rs/casopisi/>, pristupljeno 18. jula 2022. godine). Ova izmena naziva institucije koju sprovode Otašević i Vučićević, slična je onoj koju su Hauard Koč i Orson Vels bili prinuđeni da izvrše 1938. godine.

181 Sintagmu *srpski nacionalistički projekat* Dimitrijević upotrebljava naglašavajući upravo vreme u kojem je stvorena „Tronoška erminija” – 1987. godinu, aludirajući na prelomne trenutke koji će odrediti budućnost Jugoslavije (Miting u Kosovu Polju s kraja aprila i Osmu sednicu CK SK Srbije održanu u septembru), ali ukazujući i na činjenicu da je Otaševićev rad iste godine izlagan u Domu JNA u Zagrebu. On piše: „Možemo zaključiti da Otašević ne samo što simulira jedno istorijsko otkriće već simulira i ideološki diskurs kojim se govori značaj ovakvog otkrića posebno u svetlu nadolazećeg nacionalizma i različitih krypto-naučnih objašnjenja osnova za srpski nacionalistički projekat (jer radi se o ključnoj 1987. godini)” (Dimitrijević 2003: 27).

182 U katalogu izložbe „Ilija Dimić”, koja je otvorena 2016. godine u Galeriji SANU, nalazi se i sledeća rečenica: „Posle izložbe u galeriji *Sebastian* [1990. godine] pronađeno je još radova Ilije Dimića i oni su prvi put izloženi u Galeriji SANU” (Otašević, Vučićević 2016: 93). Rad „Ilija Dimić”, dakle, nastajao je punih četvrt veka posle prvog obelodanjivanja *otkrića*, odnosno proces *otkrivanja* nekada zaboravljenog *protagoniste srpske avangarde* i njegovog stvaralaštva postao je Otaševićeva dugotrajna umetnička strategija.

183 Naslov prikaza Otaševićeve izložbe objavljenog u časopisu „Vreme” 20. oktobra 1990. godine, autora Nikole Šuice, bio je „Poduhvat otkrivanja” (v. *ibid*: 101).

scenarista i prevodilac, „tako što je narativu tipičnog avangardnog umetnika iz tog perioda dodao konkretne biografske podatke” (Stanković 2015: 179), i stvaralaštva Dušana Otaševića, koji je „dela Ilije Dimića realizovao ili restaurirao” (Otašević, Vučićević 2016: 93), odnosno koji je sopstvenu umetnost ustupio, *prepustio*¹⁸⁴ fikcionalnom junaku.

Vučićević i Otašević prepliću *mimikričnost* i *oznake fikcionalnosti*, čineći ih vidljivim u gotovo u svakom fragmentu narativa o Iliji Dimiću. Transformacija mogućih entiteta u fikcionalne sprovedena je, dakle, pomoću *mimikričnosti* i *oznaka fikcionalnosti*, pri čemu *performativna snaga fikcionalnog teksta* (v. Doležel 2008: 285) podjednako počiva na oba. Detaljna biografija Ilije Dimića donosi mnogobrojne *fikcionalne činjenice* (v. *ibid*) koje ga povezuju sa istorijskim ličnostima kao što su Ljubomir Micić i Marko Ristić, ili istorijskim događajima poput Prvog svetskog rata ili Španskog građanskog rata, ali i podatak da je autor biografije i kataloških anotacija Branko Vučićević (v. Otašević, Vučićević 2016: 85, 93).

Tekst Irine Subotić iz katalogu izložbe iz 1990. godine otpočinje konstatacijom u funkciji *mimikričnosti* – „Ilija Dimić ulazi u istoriju umetnosti zahvaljujući Dušanu Otaševiću”, i nastavlja se pitanjem koje, iako je potpora prethodno izrečenom, nosi *oznaku fikcionalnosti*: „Da li bi inače sačuvana biografija, retka svedočenja, oskudna zaostavština mogli da dočaraju život i delo jednog rano nestalog 'slikara, vajara i vazduhoplovca' koji se bavio i 'grafičkim oblikovanjem, arhitekturom, kao i fotografijom'?” (Subotić 2016: 85). Potom *oznake fikcionalnosti* bivaju sve naglašenije, jasnije, neupitnije – istaknut je, recimo, „Otaševićev rukopis” – da bi se u zaključku govorilo o spajanju „stvarnog i nestvarnog”, o traganju za „granicom koja pokazuje gde se istina završava”, i da bi, u konačnici, bilo izrečeno da „umetnik predstavlja sebe kroz drugog” (*ibid*). Niz pojmova, smatra Irina Subotić, može pomoći da bude ustanovljena priroda Otaševićevog i Vučićevićevog rada. Ona nabraja: „autentičnost, prevara, kopija, promena, falsifikat, original, pretvaranje, ponavljanje, prototip, laž, simulacija, replika, atribucija, istina, podražavanje, prurušavanje, modifikacija, zamena, reprodukcija, model, imitacija, oponašanje, izum, maska, model, krivotvorenje, mimikrija” (*ibid*). Ovaj „čitav rečnik” (*ibid*) *diskursa „Ilije Dimića”*, ali i, generalno, *diskursa pseudodokumentarnog*, istovremeno je i instrumentarijum dekonstrukcije jednog od dva okvira koji su, prema Fukou „u današnje vreme [...] najuži i gde su zabrane sve brojnije” (Fuko 2007: 8) – *politike*. Ova tvrdnja, posmatrana kao premisa, uzimajući u obzir da

184 U prikazu izložbe objavljenom u „Književnim novinama” pod naslovom „Apokrifni avangardista”, Mileta Prodanović piše: „Svoj autorski rukopis Otašević će (uz osmeh) prepustiti svom umetničkom dvojniku koji će se roditi mnogo decenija posle literarne avijatičarske smrti” (*ibid*: 98).

„dekonstrukcija nije čak ni *čin* ili *operacija*” (Derida 1985: 213), vodi zaključku da Otašević, zapravo, tek *operacijama* koje sprovodi rad „Ilija Dimić” ili koje sprovodi radom „Ilija Dimić”, *raščinjava, dekomponuje, raslojava* (v. *ibid*: 212) strukture lokalne sredine, oličene u odnosu „spram istorijskog nasleđa, kulturnih vrednosti” kao i u ophođenju „prema sopstvenom identitetu, i to u trenutku kada političke turbulencije ruše do tada uspostavljene granice, vrednosti i identitete” (Stanković 2015: 181). Onaj deo tih *operacija* koji je određen zaključnom rečju *rečnika* – *mimikrija* – na izvestan način je nepotpun, jer su *oznake fikcionalnosti* veoma čitljive. *Postupci kojima se sprovodi mimikričnost* su, dakle, sprovedeni parcijalno, na način koji ne dovodi u pitanje fikcionalnost narativa, kao ni autorstvo, iako je formalno *prepušteno* fikcionalnoj ličnosti. *Laž, pretvaranje, krivotvorenje, prurušavanje*, ukazuju na pseudodokumentarno i u postupku Vučićevića, ali ono počiva samo na *delovanju autora*. *Delovanje recipijen(a)ta*, prisutno kroz mnogobrojna kritička čitanja, ipak ostaje izvan referencijalnog prostora rada, jer je izbor autora da svojim delovanjem ne stvore *zamku obmane* (v. Šefer 2001: 150), poput Velsa i Koča, ili, makar i nevoljno, Hildeshajmera. Percepcija fikcionalnog kao stvarnog u radovima „Tronoška erminija ili Pouka o slikarskoj veštini” i „Ilija Dimić” gotovo da nije moguća, odnosno moguća je samo kao usamljen i efemeran slučaj. Delimična *mimikrija* u Otaševićevim radovima postoji samo kao odlika pripovednog postupka.

Pseudodokumentarno, dakle, može da bude upotrebljeno kao element naracije, i da kao takvo ne bude zavisno od *delovanja recipijen(a)ta*. Jedan od najočitijih primera takvog pristupa pseudodokumentarnom i takve uloge pseudodokumentarnog jeste film „Forest Gump” („Forrest Gump”) reditelja Roberta Zemekisa (Robert Zemeckis) iz 1994. godine. U njemu su u narativnu strukturu uključeni kako dokumentarni, tako i pseudodokumentarni fragmenti. Dokumentarni, arhivski filmski materijal, autentičan ili izmenjen, upotrebljen je, uz mnoštvo drugih razloga, sa svrhom da uvede referencijalne elemente u fikcionalnu pripovest, i u funkciji je uspostavljanja istorijskog, ali i kulturalnog konteksta. Ono što je u vreme nastanka filma „Forest Gump” bila njegova u značajnoj meri inovativna tehničko-tehnološka specifičnost, ali je nedugo potom postalo standardna, čak veoma zastupljena procedura, jesu vizuelni efekti koji su, mnogobrojnim CGI¹⁸⁵ postupcima, kombinovali i spajali arhivski materijal sa novosnimljenim.

185 Computer-generated imagery – kompjuterski generisane slike.

Iako je na taj način „dokument” – koji je, kako nas podseća Pol Riker, neizbrisiva razdelnica između istorije i fikcije – doveden u poziciju da se u njega sumnja¹⁸⁶ (Bergojn 2003: 222), i iako postoji privid da se „arhivska slika više ne može smatrati autentičnim zapisom o prošlim događajima” (up. *ibid*), pseudodokumentarni segmenti filma, osim u jednom slučaju, sadrže neprevidivu *oznaku fikcionalnosti* – prisustvo protagonista, Foresta Gampa. Izuzetak je prva takva scena u kojoj je dokument, odnosno arhivski materijal, fragment filma „Rađanje jedne nacije” („The Birth of a Nation”) Dejvida V. Grifita (David W. Griffith), iz 1915. godine. U tom delu ne pojavljuje se Forest Gamp, međutim, *oznaka fikcionalnosti* je istovetne pojavnosti – naime, fragment Grifitovog filma izmenjen je superpoziciranjem lica glumca Toma Henksa koji je u dvostrukoj ulozi, Foresta Gampa i njegovog fikcionalnog pretka, istorijske ličnosti – generala Nejtana Bedforda Foresta (Nathan Bedford Forrest). Kratkotrajno izmeštanje radnje oko osam decenija u prošlost, u šezdesete ili sedamdesete godine devetnaestog veka, iako jedino takvo, najava je obrasca korišćenja dokumentarnog materijala i njegovog pretvaranja u pseudodokumentarni, odnosno načina *označavanja fikcionalnosti* koji će slediti.

Aproprijacija umetničkog dela koje se smatra *velikom klasikom* (v. Omon, Mari 2007: 52), ali i nesumnjivim izrazom autorove ideološke pozicije, u kojem „jasno prepoznamo Grifitovu nameru da izazove simpatiju prema spasiocima (Kju-Kluks-Klan)” (Omon *et al.* 2006: 209), u funkciji je naracije i, na samom početku, ukazuje na istoriju rasne politike u Sjedinjenim Američkim Državama i promene kroz koje je prolazila tokom druge polovine dvadesetog veka, kao na jednu od ključnih tema filma.

Sledeći apropirirani dokumentarni segment, posredovan televizijskim programom, jeste drugi nastup Elvise Preslija (Elvis Presley) na televiziji, u emisiji „Šou Miliona Berla” („Milton Berle Show”), koji se odigrao 5. juna 1956. godine. Ta scena će, pored značaja za pripovedanje i postavljanje vrlo preciznog istorijskog okvira, imati ulogu u kreiranju *sredine* kao formativnog činioca *mimikrije*.

Naredni preuzeti segment, sledeći specifičnu, neposredno prethodeću *najavu* iskazanu korišćenjem filma „Rađanje jedne nacije”, dovršava i u potpunosti uspostavlja obrazac *označavanja*

186 Robert Bergojn (Robert Burgoyne) na ovome mestu ukazuje na misao Pola Rikera: „Čvrsto uverenje pokreće istoričara: bez obzira na selektivnu prirodu prikupljanja, čuvanja i proučavanja dokumenata i odnose koje uspostavljaju sa pitanjima koja im postavlja istoričar, a koja uključuju ideološke implikacije svih ovih procesa, pribegavanje dokumentima razdelnica je između istorije i fikcije” (Riker 1984: 1). Relativizacija *pribegavanja dokumentima* strategija je pseudodokumentarnog.

fikcionalnosti koji, u filmu „Forest Gamp”, kako je rečeno, podrazumeva prisustvo protagonista. Taj deo filma tematizuje događaj poznat kao „Položaj na vratima škole”. Spoj dokumentarnog materijala i novosnimljenih kadrova, delimično je predstavljen na način istovetan onome na koji je predstavljen i prvi aproprirani dokumentarni segment – posredstvom televizije, kao umetnuti narativni okvir. Naraciju unutar naracije odlikuje postojanje internog naratora oličenog u neimenovanom pseudodokumentarnom izveštaču. Autori filma su u stvaranju lika izveštača iskoristili prethodno kreiranu *sredinu* kako bi bila ostvarena *mimikrija*. Ta *mimikrija* je gotovo apsolutna,¹⁸⁷ ali njen značaj biva narušen *oznakom fikcionalnosti* – ulaskom u scenu Foresta Gampa samog. Njegovo pojavljivanje iza aktivnog učesnika događaja generala Henrija Grejama (Henry Graham) i guvernera Alabame Džordža Volasa, tokom govora koji je guverner održao, kombinuje stvarnost sa fikcijom, uspevajući, istovremeno, da ne naruši postojanje elemenata dokumentarnog kao *razdelnice između istorije i fikcije*, i da glavnu liniju priče, onu koja prati Foresta Gampa, ne izmesti iz okvira fikcionalnog.

Prva tri aproprirana segmenta filma „Forest Gamp” počivaju na odnosu dokumentarnog i pseudodokumentarnog koji su, ipak, podređeni naraciji. Dokumentarni elementi, samostalni, čime u izvesnoj meri, u kontekstu pripovedanja, zadržavaju dokumentarnu ulogu *potvrđivanja*, ili upotrebljeni kao konstituenti pseudodokumentarnog, čime samo grade kontekst u kojem se priča odvija, ukazuju na tri bitne tačke američke kulture – film „Rađanje jedne nacije” Dejvida V. Grifita, televizijske nastupe Elvisa Preslija i dokumentarni film Roberta Drua „Kriza: iza predsedničke posvećenosti”, koji prati istorijske događaje u koje je *utkan* život fikcionalnog protagonista Foresta Gampa. Na taj način potcrtan je širi tematski okvir filma – istorija i kultura Sjedinjenih Američkih Država, promene koje su se odigravale tokom samo jednog ljudskog veka i njihov uticaj na svet u celini.

Filmska naracija nastavlja se potpomognuta i dokumentarnim i pseudodokumentarnim fragmentima. Povest vezana za guvernera Džordža Volasa u filmu biva upotpunjena i okončana dokumentarnim snimkom načinjenim 15. maja 1972. godine – svedočanstvom o pokušaju atentata na njega.

Potom, pripovedanje Foresta Gampa vraća se u 1963. godinu i fikcionalni prijem najboljih koledž igrača američkog fudbala (College Football All-America Team) kod predsednika

187 Jedina, dobro skrivena oznaka fikcionalnosti, u ovom slučaju, jeste to što se u odjavnoj špici filma pojavljuje ime glumca Dejvida Brizbina (David Brisbin) koji je bio u ulozi izveštača.

Sjedinjenih Američkih Država Džona F. Kenedija, prikazan pseudodokumentarnom scenom koja sadrži prethodno ustanovljenu oznaku fikcionalnosti – prisustvo protagonista. Njegov fikcionalni susret sa predsjednikom Kenedijem završava se kratkom informacijom koju narator – Forest Gamp, daje o atentatu na Džona Kenedija u Dalasu, 22. novembra 1963. godine i atentatu na njegovog brata, senatora Roberta Kenedija u Los Anđelesu, 6. juna 1968. godine: „Nešto kasnije, bez nekog posebnog razloga, neko je pucao u tog finog mladog predsjednika, kada se vozio u svom automobilu. A nekoliko godina nakon toga, neko je ubio i njegovog malog brata, samo što je on bio u hotelskoj kuhinji. Sigurno je teško imati brata. Ali ja to ne mogu da znam”¹⁸⁸. Njegovo pripovedanje praćeno je dokumentarnim snimcima Džona Kenedija u Dalasu, neposredno pre ubistva, i Roberta Kenedija u Los Anđelesu, ali, ni u jednom ni u drugom slučaju sam čin atentata nije prikazan.

Sledeći pseudodokumentarni prizor koji spaja Foresta Gampa sa još jednim predsjednikom Sjedinjenih Američkih Država – Lindonom B. Džonsonom (Lyndon B. Johnson), tematizuje Vijetnamski rat. Potom, ponovno posredovan televizijskim programom, aproprirani dokumentarni segment ukazuje ne vreme radnje – 21. jul 1969. godine – dan kada je Nil Armstrong (Neil Armstrong) stupio na površinu Meseca.

„Šou Dika Kaveta” („The Dick Cavett Show”) i pojavljivanje Džona Lenona (John Lennon) u toj televizijskoj emisiji, 21. septembra 1971. godine, *sredina* su za najupečatljiviji, najduži i najkompleksniji pseudodokumentarni segment. U njemu je Forest Gamp, zajedno sa Džonom Lenonom, gost Dika Kaveta (Dick Cavett), i stupa u razgovor sa njima. Sprovedenim superpoziciranjem protagonist filma preuzeo je poziciju stvarnog gosta, Joko Ono (Yoko Ono), bivajući na taj način *utkan* u faktualni događaj.

Treći susret Foresta Gampa sa predsjednikom Sjedinjenih Američkih Država, posle Kenedija i Džonsona, to je Ričard Nikson (Richard Nixon) – predstavljen pseudodokumentarnom scenom, u fokusu ima Aferu Votergejt. Razrešenje donosi dokumentarni snimak predsjednika Niksona, dat posredstvom televizijskog programa. Istovetnim posredovanjem, pseudodokumentarna scena o razaranju izazvanom uraganom Karmen omogućava precizno pozicioniranje u vremenu, odnosno odnosno pruža podatak da se predstavljeni događaji odvijaju 1974. godine.

188 U originalu: „Sometime later, for no particular reason, somebody shot that nice young President, when he was riding in his car. And a few years after that, somebody shot his little brother, too, only he was in a hotel kitchen. It must be hard being brothers. I wouldn't know.”

Još dva puta će dokumentarni segmenti odrediti tačan vremenski okvir¹⁸⁹ i uspostaviti istorijski kontekst u kojem se priповest dešava. Prvi put predloženo je svedočanstvo o pokušaju atentata na predsednika Džeralda Forda (Gerald Ford) u San Francisku 22. septembra 1975. godine. Drugi put – dokumentovan je pokušaj atentata na predsednika Ronalda Regana (Ronald Reagan) u Vašingtonu 30. marta 1981. godine.

Odnoseći se prema fikcionalnom narativu kao prema ličnoj istoriji, autori filma „Forest Gamp” posežu za dokumentarnim kao nesumnjivim konstituentom diskursa istorije, i, koristeći dokumentarističke *kodeve i konvencije*, poigravaju se tim diskursom, modifikuju ga, dekonstruišu i prilagođavaju zahtevima koje pred njih stavlja pripovedanje. Tako je *formalni mimezis*, u filmu, dosledno sproveden ubedljivim, čak doslovnim stapanjem *faktualnog i fikcionalnog*. Ipak, bez obzira na tu činjenicu, *razdelnica između istorije i fikcije* ostaje potpuno nepropusna. Strategija upotrebe pseudodokumentarnog u tom filmu jeste, dakle, omeđena isključivo potrebama naracije i, kao takva, isključuje bilo šta što bi moglo da bude ostvareno *delovanjem recipijen(a)ta*. Drugim rečima, percepcija fikcionalnog kao stvarnog gotovo u potpunosti je nemoguća, odnosno, okolnosti u kojima bi mogla postojati isključuju adekvatnu recepciju filma za koju je potrebno izvesno poznavanje istorije i kulture druge polovine dvadesetog veka. Poput Otaševićeve u radovima „Tronoška erminija ili Pouka o slikarskoj veštini” i „Ilija Dimić”, strategija autora filma „Forest Gamp” podrazumeva sintezu *dokumentarnog i pseudodokumentarnog* samo kao odliku pripovednog postupka.

Stvaralački rad Dejmišana Hersta (Damien Hirst) koji je otpočeo krajem prve decenije dvadesetog i prvog veka, i koji rezultirao dvema izlozbama – „Blaga sa olupine Neverovatnog” („Treasures from the Wreck of the Unbelievable”), održanoj u Veneciji 2017, i „Arheologija danas” („Archaeology Now”), u Rimu 2021. godine, može se odrediti kao pseudodokumentaran. Međutim Herst u toj meri izlazi iz očekivanih okvira stvarnog, istovremeno vrlo proizvoljno, uz naglašen humor, tumečeći, modifikujući i estetizujuću dokumentarističke *kodeve i konvencije*, da u potpunosti isključuje mogućnost ma kakve drugačije recepcije svojog rada, osim kao fikcionalnog narativa, koji je po svojoj prirodi čak bajkovit. On pripovesti o otkriću olupine broda Neverovatni kod obale istočne Afrike, u kojem je potvrdu našla legendi o Kif Amotanu II, oslobođenom robu

189 Poslednji datum koji radnju filma smešta u istorijski kontekst, dat je neposrednom vizuelnom naracijom – to je datum smrti Dženi Gamp – 22. mart 1982. godine, koji se može pročitati na njenom nadgrobnom spomeniku. Istovremeno, godina njenog rođenja, 1945, pruža barem približan podatak i o godini rođenja Foresta Gampa, ali i o vremeniskom okviru cele priče, posebno u odnosu na Drugi svetski rat.

poznatom i kao Aulus Kalidius Amotan, koji se, stekavši slobodu, neizmerno obogatio, obličje daje nizom artefakata koji su, kaže pripovest, bili namenjeni hramu najvećeg kolekcionara umetnina antičkog sveta, ali ih je bura poslala na dno Indijskog okeana, mesto na kojem su se nalazili gotovo dve hiljade godina (v. Herst 2017: 3). Herst svoj složeni dominantno vizuelni narativ upotpunjuje filmom istovetnog naziva kao venecijanska izložba – „Blaga sa olupine Neverovatnog”. Taj film, nesumnjivo *mokjumentari*, mimikriju sprovodi samo određenjem u podnaslovu – *dokumentarni film*, mada se čak i taj element, u kontekstu Herstove umetničke strategije, može posmatrati kao *oznaka fikcionalnosti*. Jedan od najsnažnijih pokazatelja nivoa ironijskog u njegovom radu, jeste skulptura Mikija Mause (Mickey Mouse), koja je, u umetnikovom narativu, takođe deo blaga izgubljenog u drugom, a pronađenog u dvadeset i prvom veku. Specifičnost drugog izlaganja „Blaga sa olupine Neverovatnog”, u Rimu, u Galeriji Borgeze (Galleria Borghese), bila je to što su izložena pored autentičnih artefakata koji čine stalnu postavku te institucije, a među kojima je veliki broj antičkih skulptura i dela primenjenih umetnosti. Rad Dejmišana Hersta pokazao je, u slučaju narativa o *Neverovatnom*, da se pripovedni postupak može sprovesti na način koji apsolutno isključuje mogućnost pogrešne recepcije. *Dokumentarno* je, kao skup odlika, upotrebljeno samo na denotativnom, površinskom nivou, sa ciljem stvaranja kompleksnog umetničkog rada, koji, retroaktivno, opisuje sintagma Krejga Hajta – *poziv na igru*.

Postupci kojima se ostvaruje mimikričnost i oznake fikcionalnosti, modaliteti su *delovanja autora* pseudodokumentarnog. *Delovanje recipijen(a)ta* drugi je činilac analize i uslov postojanja pseudodokumentarnog, bez obzira na mogućnost autora da recipijentima dâ ili uskrati značajnu ulogu u recepciji pseudodokumentarnog sadržaja. *Delovanje recipijen(a)ta* u velikoj meri zavisi od pozicije s koje se pseudodokumentarno posmatra, od toga koliko je recipijent upoznat sa onime što mu je predočeno, od distance, prethodnog znanja, stava u odnosu prema objektu, i mnogobrojnih drugih činilaca. Svi ti faktori utiču na sliku koja se kod recipijenta formira i koju on može preneti drugima (v. Bal 2000: 118–119), odnosno na *delovanje recipijen(a)ta*, bilo da je ono okrenuto ka subjektu delovanja, to jest recipijentu samom, ili ka okruženju.

„Ako su nas nepostojeći Marsovci [...] mogli nečemu naučiti, verujem da je to vrlina sumnje i preispitivanja svega što do nas dođe radio-talasima i štampanom rečju”¹⁹⁰ (Braun R. 1998: 250), zapisao je Huard Koč više od tri decenije nakon emitovanja radio drame „Rat svetova”. U dvadeset i prvom veku, u doba globalnog tehnološkog okruženja i globalne povezanosti, društvenih mreža, brzih komunikacija, virtualne stvarnosti i virtuelnih identiteta, sajberspejsa i avatara, lekcija *nepostojećih Marsovaca* još je značajnija. Apsolutan, uvek važeći odgovor na pitanje o tome šta sve može da utiče na recepciju medijskog sadržaja, na procenu njegove relevantnosti, a potom i istinitosti, odnosno kakvo sve *delovanje recipijen(a)ta* može da potakne pseudodokumentarni sadržaj i kakvo sve *delovanje recipijen(a)ta* može da doprinese određivanju sadržaja kao pseudodokumentarnog, nije moguće dati. U vremnu obeleženom čestom upotrebom sintagme *lažna vest*, ukazivanje na tu pojavu, koja, ipak, ne može biti smatrana odlikom samo savremenog doba, predstavlja istovremeno i vrlinu sumnje i preispitivanja, i delegitimizaciju medija kao demagošku taktiku. Imajući u vidu nebrojene, raznorodne strategije usmerene ka cilju da se razlikovanje fikcije i stvarnosti učini što težim, reaktuelizovana je zapitanost o tome kako se moglo desiti da *više od milion ljudi* poveruje u priču kakva je napad Marsovaca i u šta je svako od nas, danas, spreman da poveruje.

„Svemirska misija” („Galaxy Quest”), film režisera Dina Parizota (Dean Parisot) i scenarista Dejvida Huarda (David Howard) i Roberta Gordona (Robert Gordon), iz 1999. godine, jeste naučno-fantastična komedija, sa elementima komedije zabune, koja nosi crtu parodijskog, ironizujući, ipak s tonom blagonaklonosti, serijal „Zvezdane staze” („Star Trek”), i na isti način tretirajući subkulturu SF fandoma, izgrađenu oko te i takvih televizijskih serija, filmova i stripova. Kao centralna tačka njegove analize može biti odabrana ma koja od navedenih činjenica, pri čemu je verovatno najupečatljiviji aspekt filma, onaj o kojem se najčešće diskutovalo – veza sa serijalom „Zvezdane staze”¹⁹¹. Međutim, film može biti i veoma adekvatan predmet analize koja u fokusu ima dokumentarnost i pseudodokumentarnost u kontekstu umetničkih praksi – poređenje fikcionalnih događaja iz filma „Svemirska misija” i faktualnih, vezanih za emitovanje

190 Koč 1970: Howard Koch. *The Panic Broadcast: Portrait of an Event*. Boston: Little, Brown. s. 163, navedeno prema Braun R. 1998: 250.

191 Film „Svemirska misija” je, glasovima fanova na konvenciji održanoj u Las Vegasu 2013. godine, izabran za sedmi najbolji film serijala „Zvezdane staze” (v. Hofman 2014). Radi se o specifičnom presedanu, ne samo zato što film „Svemirska misija” formalno ne pripada serijalu „Zvezdane staze”, već i zato što se radi o parodiji koja nosi izvesnu crtu *podrugljivog i ismevačkog*.

radio drame „Rat svetova”, pruža mogućnost da dodatno budu osvetljeni uloga i značaj *pozicije recipijen(a)ta* pseudodokumentarnog. Anticipirajući budućnost, iza naizgled jednostavne priče, prepune žanrovskih stereotipa izgrađenih prevashodno popularnim televizijskim serijama, „Svemirska misija”, koristeći osobenosti žanra naučne fantastike da bi govorio o ekstremnim pojavama i situacijama, promišlja sposobnost da se *preispita* predloženi medijski sadržaj.

Film prati grupu glumaca, aktera televizijske serije, koje, kostimirane, sa konvencije fanova, otima grupa vanzemaljaca „sa planete Termije, u maglini Klatu, u 23. kvadrantu Gama sektora” (v. Hauard, Gordon: 16). Termijanci su, prateći televizijski program emitovan sa Zemlje, do kulturnog statusa uzdigli seriju „Svemirska misija”, uvereni da se radi o *istorijskim dokumentima*,¹⁹² i, na osnovu tih *istorijskih dokumenata*, izgradili su sopstvenu civilizaciju.¹⁹³ Cilj otmice na koju su se odlučili jeste da zatraže pomoć u situaciji u kojoj je njihov opstanak ugrožen, i to, naravno, od onih zahvaljujući čijem znanju su, kako veruju, unapredili sopstvena znanja, i onih čijoj se hrabrosti, ne uviđajući da je plod mašte, bezrezervno dive (v. Van Gelder). Fikcionalni narativ unutar narativa – televizijska serija „Svemirska misija” – koji je za Zemljane, kako filmske, tako i stvarne, sam po sebi *oznaka fikcionalnosti*, Termijanci recepcijom transformišu u *istorijske dokumente*. Drugim rečima, fikcionalni narativ, stvoren bez ikakve namere internih autora da sadržaj serije bude predložen kao dokumentaran, da *ostvari mimikričnost*, odnosno da publika „zauzme stav da veruje relevantno predstavljenom sadržaju” (Plantinga 2013: 61), biva shvaćen kao baš takav – istinit.

Film „Svemirska misija” na izvestan način rekreira stvarnu situaciju nastalu emitovanjem radio drame „Rat svetova”, stavljajući u centar pažnje ovovremenu začuđenost recepcijom radio drame od strane Velsovih i Kočovih slušalaca, i ignorišući okolnosti koje su do takve recepcijom dovele. Zaodenuvši priču u ruho naučno-fantastičnog, autori filma stvorili su distancu između publike filma i internih recipijenata istoimene serije – Termijanaca. Ta distanca onemogućava razumevanje razloga zbog kojih su pogrešili, i načina na koji su Termijanci donosili zaključke, istovremeno ih čineći izlišnim. Moglo bi se zaključiti da su Termijanci podjednako udaljeni, podjednako različiti, od slušalaca Velsove i Kočove drame, koliko i savremeni recipijent medijskih

192 „Matezar (Mathesar) [vođa Termijanaca] [...]: 'Ne verujem da postoji muškarac, žena ili dete na mojoj planeti koji vas ne zna. U godinama od kada smo prvi put primili signal istorijskih dokumenata vašeg broda, proučili smo svaki detalj vaših misija, vaše tehnologije i vaših strategija'” (Hauard, Gordon: 28).

193 „Matezar [...]:'Sve što vidite oko vas proisteklo je od lekcija koje smo dobili iz istorijskih dokumenata'” (Hauard, Gordon: 28).

sadržaja. Ali, njihova recepcija fikcionalnog medijskog sadržaja je – ista. Pogled Termijanaca istovetan je pogledu koji je imalo *više od milion* ljudi 30. oktobra 1938. godine. Takvo čitanje filma vodi ka uspostavljanju veze sa Termijancima, stvara mogućnost da vanzemaljci budu percipirani kao metafora ljudi, a film „Svemirska misija” čini pričom o ljudima i njihovim sposobnostima da *naprave razliku između stvarnosti i fikcije*. Shvaćen na taj način, film naglašava značaj gledalaca i njihovog izbora, kao i pozicije sa koje se dokumentarno ili pseudodokumentarno posmatra, i ukazuje na to da pseudodokumentarnost, kao odlika narativa, može da nastane naknadno, na osnovu čitanja tog narativa. Poput *nepostojećih Marsovaca*, i Termijanci daju lekciju: koliko je potrebno promisliti laž pre izricanja da ona bi bila prihvaćena kao istina – zamisliv, adekvatan, tačan odgovor na ovo pitanje mogao bi biti – nimalo.

Pseudodokumentarno jeste fikcija, bez obzira na nužno prisustvo faktualnog, na sve veze koje uspostavlja sa dokumentarnim, na preuzimanje dokumentarističkih *kodova i konvencija*, kao i na činjenicu da se ne može biti određeno samo kao ne-dokumentarno. Međutim, kako pojavnost dokumentarnog i pseudodokumentarnog može da bude ista, što je najčešće jedan od važnih ciljeva autora pseudodokumentarnog, distinkciju može da pravi ugao gledanja percipijenta, odnosno njegove osobine ili okolnosti u kojima prosuđuje da li je nešto dokumentarno ili pseudodokumentarno, *neizmišljeno* ili izmišljeno, da li je zasnovano na stvarnome, ili stvarnost *dezorganizuje*, odnosno – *delovanje recipijen(a)ta*. Bil Nikols smatra da „dokumentarno nužno iziskuje 'izbor gledalaca', jer oni uvek imaju određena očekivanja i pretpostavke koji se tiču razumevanja dokumentarnog” (Hajt 2008: 205).

U današnje vreme, čija je nepobitna i očigledna odlika hiperprodukcije slikovnih sadržaja, u najvećoj meri fotografija, slike prisutne u institucijama umetnosti, muzejima i galerijama, bilo da se radi o umetničkoj dokumentaciji, umetničkim delima ili umetničkim radovima, mogu se, smatra Žak Ransijer, „svrstati u tri velike kategorije” – *ogoljene, ostenzivne i metamorfne slike* (v. Ransijer 2013: 29). Njegova tipologija, unekoliko bazirana i na odnosu sa slikovnog sadržaja sa stvarnošću, mogući je osnov za razmatranje odnosa dokumentarnog i opozituma dokumentarnog. On je mišljenja da je modernistička potraga za čistom slikom zamenjena nekom vrstom nečistog, dakle, moglo bi se reći i hibridnog režima slike, tipičnog za savremenu medijsku kulturu, a

određena gradacija u pogledu udaljavanja od stvarnog koju Ransijer postavlja kao kriterijum, pokazuje postojanje takve hibridnosti.

Ogoljene slike, na jednom kraju, kao svedočanstva o stvarnosti i tragovi istorije, bez obzira na potencijalno postojanje *kreativnog procesa*¹⁹⁴ u prikazivanju stvarnog, ne konstituišu umetnost, jer ono što pokazuju „isključuje uplive nesličnosti i retoriku egzegeza” i svedočanstvo je „o jednoj stvarnosti koja, po opšteprihvaćenom mišljenju, ne trpi druge forme predstavljanja” (*ibid*: 29). *Ogoljena slika*, dakle, bliska je ili istovetna sa onime što Berenajsi Abot naziva *fotodokumentom*.

Ostenzivna slika – očevidna, prividna, javna, kao paravan iza kojeg se skriva bitno, ili pak navodna i tobožnja, zadržava odnos sa stvarnim subjektom kakav ima i *ogoljena slika*, ali na posredan način, u ime umetnosti, uz izvestan otklon od stvarnosti. Njena snaga jeste u tome da zauzima poziciju konstituenta umetnosti, odnosno, postoji kao umetničko delo ili umetnički rad.¹⁹⁵ „Ta slika isto tako potvrđuje svoju moć kao moć pukog prisustva, bez značenja. Ali ne polaže pravo na nju u ime umetnosti. Ona to prisustvo postavlja kao osobenost umetnosti, naspram medijskog kruženja proizvođenja slika, ali i naspram snaga značenja koje menjaju to prisustvo” (*ibid*: 29). *Ostenzivna slika*, dakle, dokumentarni je hibrid, forma u kojoj se prepliću faktualno i fikcionalno.

Metamorfna slika, opozitum *ogoljene slike*, odnosno *fotodokumenta* ili *dokumenta*, potencijalno pseudodokumentarna, koristi različite strategije – igru, ironiju, metamorfozu, mimikriju – i, neupitno, kritički, promišljeno, često duhovito, prekida medijski protok, ponovo ga uspostavlja i postaje deo njega. „Nemoguće je omeđiti specifičnu sferu prisustva koja bi izolovala operacije i proizvode umetnosti od formi kruženja društvenog i tržišnog proizvođenja slika i operacija tumačenja tog proizvođenja slika” (Ransijer 2007: 30). Drugim rečima, između slike i

194 Dokumentarne fotografije koje Ransijer navodi kao ogoljene slike, dela Li Miler (Lee Miller) i Margaret Berk-Vajt (Margaret Bourke-White), nastajala su u vreme otkrivanja i oslobađanja nacističkih logora, prikazani su na izložbi pod nazivom „Spomen na logore” („Mémoire Des Camps”), održanoj 2002. godine u Međunarodnom muzeju Crvenog krsta i Crvenog polumeseca (Musée International Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge) u Ženevi.

195 Rad Filipa Bazena (Philippe Bazin) „Novorođeni” („Nés”), prikazan je na kustoskoj izložbi Tijerija de Diva (Thierry de Duve) „Evo” („Voici”), u Palati lepih umetnosti u Briselu (Palais des Beaux-Arts, Brussels), 2000. godine. Ransijer na tu izložbu ukazuje kada govori o ostenzivnoj slici, a Bazenov rad, niz fotografija novorođenčadi, čije je *prisustvo postavljeno kao osobenost umetnosti*, uzimajući u obzir Bazenovu biografiju u kojoj se nalazi podatak da njegovo obrazovanje uključuje i to da je lekar (v. *Philippe Bazin*. <http://www.philippebazin.fr/index.php/?textes-anglais/biography/>, pristupljeno 12. decembra 2020. godine), ukazuje i na hibridnost njegovog rada i na prisustvo i faktualnog – slike, prizora, i fikcionalnog – konteksta i značenja, u njemu.

posmatrača su *operacije umetnosti* i *operacije tumačenja* kako umetnosti tako i *proizvođenja slika*, strategije kojima se slike obraćaju posmatraču i deluju na njega, *forme kruženja društvenog i tržišnog proizvođenja slika*, medijski protok slika i *sve ostalo – svet umetnosti* (v. Li 2012: 18). Tako se ostvaruje mogućnost *metamorfne slika* da bude ili da postane pseudodokumentarna, a neke od njih, na koje Ransijer ukazuje, konstituenti su umetničkih dela ili umetničkih radova, i kao takve paradigmatični su primeri pseudodokumentarnog u kontekstu umetnosti, odnosno pseudodokumentarnog kao umetničke strategije.¹⁹⁶ *Metamorfna slika*, onako kako ju je Ransijer odredio i opisao, dakle, može da bude dokumentarni hibrid, odnosno forma u kojoj postoje faktualno i fiktivno.

Upravo Šeri Levin, u zapisu iz 1981. godine, iznosi sopstveni sažeti pogled na prirodu slika, na izvestan način, iako anahrono, dajući potporu Ransijerovim razmišljanjima. Ona kaže: „Znamo da su slike samo prostori u kojima mnoštvo se prikaza, a nijedan od njih originalan, spaja i sukobljava. Slika je tkivo koje grade citati izvlačeni iz bezbrojnih centara kulture” (Levin 1989: 92).

Pseudodokumentarno je *fikcionalni narativ* koji preuzima pojavnost dokumentarnog, *dokumentarističke kodove i konvencije* (v. Hajt 2008: 204), odnosno načine prikazivanja stvarnosti, a, kao umetnička praksa, ima mogućnost da preuzme i načine stvaranja stvarnosti. Drugim rečima, stvaranje umetničkog rada ili umetničkog dela može da bude istovetno kao proizvodnja stvarnosti izvan *sveta umetnosti*. Ako, kao trag stvarnosti, ostaje i postoji dokument, umetničko delo ili umetnički rad može se recipirati kao pseudodokument. Međutim, trag, *sredstvo potvrđivanja* postojanja efemernog umetničkog rada, u dvostrukoj je ulozi – dokumenta, kao *ključnog i najvišeg sredstva potvrđivanja povesti*, i pseudodokumenta, kao *sredstva* prividnog

196 Jedan od takvih radova, koje navodi Ransijer, jeste i „Foto arhiv Fej Ričards” („The Fae Richards Photo Archive”) Zoi Lenard (Zoe Leonard) i Šeril Dunje (Cheryl Dunye). Rad dve umetnice čini (pseudo)dokumentacija o životu fikcionalne junakinje Fej Ričards, afro-američke glumice rođene početkom dvadesetog veka, učesnice u borbi za građanska prava Afroamerikanaca. Stvaranje fotografija kao uspomena izmišljene osobe Šeril Dunje dovodi u vezu sa nedostatkom podataka koji su zabeleženi u stvarnim životima pripadnike te zajednice. „Koristeći kodove i konvencije karakteristične za fotodokumentaciju i arhive, Lenard i Dunje su uspešnim preuzimanjem iz života istorijskih ličnosti stvorile uverljiv narativ koji otvara pitanja o tome šta je preostalo od istorijskih zapisa” (*Zoe Leonard & Cheryl Dunye*. <http://www.archivesandcreativepractice.com/zoe-leonard-cheryl-dunye/>, pristupljeno 20. decembra 2020. godine).

potvrđivanja fikcionalniog narativa na kojem je utemeljen ili koji čini određen, konkretan umetnički rad.

Dok se u prvom slučaju može govoriti o *umetničkoj dokumentaciji* specifičnih odlika, formi, pojavnosti, koju može karakterisati i izvestan stepen mimikričnosti, u drugom slučaju postojanje pseudodokumentarnog prikriveno je njegovom dvojnošću, kao i mogućnošću da stvaranje i/ili recepcija umetničkog rada budu lišeni *delovanja autora i/ili delovanja recipijen(a)ta* usmerenog ka uspostavljanju veze sa stvarnim subjektom. Takva veza proporcionalna je potencijalnoj recepciji rada kao pseudodokumentarnog.

Pseudodokumentarno, kao *fikcionalni narativ* koji preuzima pojavnost dokumentarnog, *dokumentarističke kodove i konvencije*, nužno je razmatrati analizirajući vezu koju uspostavlja sa dokumentarnim. Međutim, nekonzistentnost određenja dokumentarnog uslovljava neophodnost pristupa pseudodokumentarnom i pogleda na pseudodokumentarno sa više pozicija, uzimajući u obzir mnogobrojne činioce.

Pseudodokumentarno, kao i dokumentarno, referira na stvarnost, ali uz drugačiju vezu sa stvarnim subjektom. Shodno tome, može se odrediti kao *dokumentarni hibrid*, jer je forma u kojoj su prisutni i faktualno, odnosno dokumentarno, i fikcionalno, odnosno ne-dokumentarno, a koja aproprira žanrovske obrasce dokumentarnog. Naraciju u pseudodokumentarnom neophodno je analizirati baveći se njome kao „metajezikom i iskazom, odnosno naracijom kao pripovedanjem” ali i „naracijom kao podražavanjem, imitacijom, ispitujući narativne perspektive, T(ačka)G(ledanja), status i mehanizme potrošača itd”¹⁹⁷ (Daković 2006a: 295).

Usmereno ka prošlosti, pseudodokumentarno za predmet interesovanja ima potencijale koji nisu ostvareni i njihove refleksije na sadašnjost (up. Nikols 2001: 1). Okrenuto budućnosti pseudodokumentarno funkcioniše kao stvaranje predstava mogućeg. Ako se za dokumentarno može reći da teži istinitom, pseudodokumentarnost je, posmatrano sa iste pozicije, laž kojom se traga za istinom. Složeno, filozofsko pitanje istine, govoreći o književnosti, Rože Kajoa (Roger Caillois) razmatra na sledeći način:

197 Dva dominantna tipa teorije naracije: dijegetička i mimetička, kako ih određuje Dejvid Bordvel (David Bordwell), bave se navedenim aspektima (filmske) naracije (v. Daković 2006a: 295).

Da biste raspoznali istinu vi raspolazete samo jednim znakom: da smicalica nije vidljiva. A to je upravo jedna od težnji umetnosti, da joj pođe za rukom da izbriše vlastite tragove, dok je iskrenost obično nespretna (ali to nije ključna odlika, jer ništa nije lakše podražavati nego nespretnost). Tako vi, ne uviđajući, zahtevate upravo ono što je predmet vaših proklinjanja: umetnost (Kajoa 1982: 27).

Kajoa kao *težnju umetnosti* vidi brisanje *vlastitih tragova* i činjenje *smicalica* nevidljivim. Ta *težnja* jasno se očituje u strategijama onih stvaralaca koji za cilj imaju realizaciju umetničkog dela ili umetničkog rada koji bi po svojoj prirodi bio pseudodokumentaran. *Nevidljivost*, s druge strane, uzrok je *delovanja recipijen(a)ta*, koje može dovesti do toga da određena forma bude recipirana kao pseudodokumentarna, bez *delovanja autora* usmerenog ka ostvarivanju takvih težnji. Pseudodokumentarnost se, u konačnici, može opisati i kao *ostavljanje tragova*, *brisanje tragova* i *tumačenje tragova* u višestrukoj interakciji *autora* – umetnika i *recipijen(a)ta* umetničkih dela i umetničkih radova.

- Pozicija i uloga, značaj i uticaj dokumentacije i dokumentarnosti u kontekstu savremenih praksi vizuelnih umetnosti i filma

Misao koju je Pablo Pikaso izrekao šezdesetih godina dvadesetog veka – „... svi dokumenti svih epoha su lažni!” (Brasaj 1966: 196), potvrdila je da „lakoća odbacivanja nasleđa”, imanentna njegovom stvaralačkom radu, postoji u i osnovi njegovog delovanja u polju teorije. Tom mišlju umetnik je pokazao da „poput svojih revolucionarno nastrojenih kolega, [...] više nema poverenja u prošlost”, i da „za razliku od njih više ne gaji velika očekivanja od budućnosti” (Prole 2016: 182–183). Iako se njegova pozicija može tumačiti uzimajući u obzir kao ključnu činjenicu da je u doba kada je razmišljao na takav način bio u devetoj deceniji života, kao i da je istorijski trenutak u kojem se nalazio bio obeležen nimalo optimističnim pogledima na svet čija je važna karakteristika bilo to što je „diskurs budućnosti preuzela paranoja usled straha od globalnog nuklearnog uništenja, te sve glasnija upozorenja o iscrpljivanju vitalnih prirodnih resursa, planetarnoj prenaseljenosti, ekološkim katastrofama, globalnom zagrevanju” (*ibid*: 183), Pikaso je, na izvestan način, odbacujući i prošlost, ali gradeći istovetan odnos prema *očekivanjima od budućnosti*, u središte interesovanja pozicionirao sadašnjost, istovremeno, time, anticipirajući predstojeća vremena, poziciju i forme umetničkih praksi u njima, kao i veoma čestu ulogu umetnika da pruži *potporu* spostvenom, ličnom narativu o sadašnjosti.

O odnosu savremenog čoveka prema sadašnjosti Boris Grojs je, krajem druge decenije dvadesetog veka, zapisao: „Izgleda da se naše savremeno doba od svih drugih istorijski poznatih doba razlikuje barem u jednom pogledu: ljudski rod nikada pre nije bio toliko zainteresovan za svoju sadašnjost. Srednji vek je bio zainteresovan za večnost, renesansa je bila zainteresovana za prošlost, modernost je bila zainteresovana za budućnost. Naša epoha se prevashodno interesuje za sebe” (Grojs 2020: 142). *Zainteresovanost za sadašnjost* nosi određenu specifičnost u odnosu na ostale *zainteresovanosti* koje Grojs navodi – dok se i *večnost* i *prošlost* i *budućnost*, zamišljene kao linearni tokovi, prostiru, barem u jednom smeru – neograničeno ili ograničeno na takav način koji se može posmatrati kao *neograničenost*, sadašnjost je uvek u procesu preuzimanja budućnosti i bivanja preuzetom od strane prošlosti, nestalna, neodrediva, neustanovljiva. Kao takva, neophodno je da u kontekstu umetnosti, pa čak i šire – kulture, bude sagledana uz, uslovno rečeno, izvesno

neuzimanje u obzir ili prenebragavanje određenih aksioma i očiglednosti. Razmatrajući moderno i postmoderno, odnosno modernizam i postmodernizam Hal Foster (Hal Foster) piše:

Nema jednostavnog *sada*: svaka sadašnjost je nesinhrona, mešavina različitih vremena. [...] Modernizam i postmodernizam se tako moraju posmatrati zajedno, u paralaksi (tehnički, to je ugao pomeranja objekta prouzrokovan kretanjem njegovog posmatrača), pod čim podrazumevam da okviri u koje stavljamo modernizam i postmodernizam zavise od našeg položaja u sadašnjosti, i da je naš položaj definisan u tim uokviravanjima (Foster 2012: 217).

Položaj u sadašnjosti koja je *nesinhrona*, nestalan je. Potreba umetničkog delovanja – da se *položaju u sadašnjosti* i *sadašnjosti* samoj dâ određena forma, u izvesnoj meri konačna, da se *nestalnost* porekne, stvara dve mogućnosti – prva je da umetničke prakse beleže, da proizvode *iskaze, tvrdnje, narative koji se slažu sa stvarnošću, prikazuju stvarnost ili se temelje na stvarnom ne odstupajući od njega*; druga mogućnost jeste da se umetnost posmatra *kao identična životu, kao čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju, čista praksa, umetnički život*. Naizgled kontradiktorne ili kontradiktorno koordinirane u okvirima *umetnosti* ili *sveta umetnosti*, dve mogućnosti, međutim, imaju isti ishod – umetnost kao dokumentarnu praksu.

Htenje s početka *neblagovremenih prelaza između modernog i postmodernog* (v. *ibid*) – koje je s pozicije unutar Fluksusa (Fluxus)¹⁹⁸ formulisao Žan-Mark Poenso (Jean-Marc Poinot) – „da se jedna okamenjena umetnost zameni nečim neočekivanim što doživljavaju svi učesnici”, uz tvrdnju da Fluksus jeste ono što bi se moglo posmatrati i kao generalna težnja u umetnosti u to doba, krajem sedme i početkom osme decenije dvadesetog veka¹⁹⁹ – „stremljenje ka neuhvatljivom, nepoznatom, slučajnom, rasplinjavanje umetnosti u svakodnevicu”, kao i da, sledeći ta stremljenja, umetnici svojim delovanjem „otkrivaju apsurd u svakodnevnoj stvarnosti, izazivaju zastranjujuća korišćenja, neuobičajena ponašanja u odnosu na predmete, sredstva komunikacije i ostale datosti našeg svakodnevnog i kulturnog života” (Poenso 1986: 16–17), doveli su do unekoliko neočekivanih ishoda promena u *svetu umetnosti* koje upečatljivo ilustruje misao Džulijana Stalabresa: „da ste

198 „Fluksus (Fluxus) je neoavangardni pokret kojije djelovao u Sjedinjenim Američkim Državama i Europi od 1962. godine. Umjetnost fuksusa karakterizira intermedijalnost, tj. rad u glazbi, performansu, asamblažu, poeziji, hepeningu i različitim umjetničko-životnim oblicima ponašanja” (Šuvaković 2005: 226).

199 Esej „Fluksus – umetnost događaja” („Fluxus – un art de l'événement”) Žan-Mark Poenso objavio je 1974. godine.

početkom devedesetih godina [dvadesetog veka] predvideli da će dokumentarnost postati značajan i uticajan činilac savremene umetnosti, ta misao činila bi se apsurdnom” (Stalabras 2013: 12). Dokumentarnost, odnosno njen *značaj* i njena *uticajnost* u savremenim praksama vizuelnih umetnosti i filma, mogu se, dakle, dovesti u vezu sa time da se *naša epoha se prevashodno interesuje za sebe, za sopstvenu sadašnjost*.

Dokumentarnost kao o apsolutna kategorija u kontekstu umetnosti, s obzirom na to da se istorija umetnosti u većem delu svoga toka može recipirati kao *pripovest o osvajanju stvarnog*, nastaje tek po *osvajanju stvarnog*, odnosno po okončanju tog procesa otkrićem fotografije, a potom i inkorporiranju onoga što je proisteklo iz takvog *osvajanja* u umetnost. Dokumentarnost je, dakle, relaciono određeno – post-avangardna pojava za čije ustanovljavanje je, u kontekstu umetničkih praksi, bilo neophodno *osloboditi se uslovljenosti realnosti*, a potom učiniti da ishodi takvog *oslobađanja* budu asimilirani od strane umetnosti, odnosno transformisani u umetnost.

Međutim, *dokumentarnost* kao strategija u okvirima umetničkih praksi sve manje je ono što je bila pre devedesetih godina dvadesetog veka, a davnašnja određenja poput Grirsonovog – o *kreativnoj obradi stvarnog*, mogu biti samo polazišta za razmatranje sadašnjeg *sveta umetnosti* i dokumentarnosti kao *apsurdno značajnog i uticajnog činioca savremene umetnosti* u okvirima takvog *sveta umetnosti*. Šta je to što se menja ili što se promenilo? Odgovor bi mogao da glasi – „mediji masovne komunikacije, medijska kultura i medijska umetnost [koji] predstavljaju jedno od nezaobilaznih obeležja savremene umetnosti” (Stanković 2015: 274), divergentnost umetničkog delovanja – „umetnička mešavima, *artmix*” (Čelant 2011: 13), pluralitet i hibridnost, ideološka zasnovanost, aktivizam, *otvorenost* (v. Eko 1965), interaktivnost, participativnost, konstantnost promena, *fluidni kontekst* (v. Stanković 2015: 273–277). Iako se postojanje svega navedenog može uočiti u i ranijim razdobljima, odvijanje određenih procesa indukovanih tim činiocima jeste ono što vodi postepenom menjanju *sveta umetnosti*.

Umetnost danas razlikuje se, smatra Nikola Burio, od negdašnjeg generičkog pojma „koji označava skup objekata u narativu predstavljenih pod imenom istorija umetnosti”²⁰⁰ – „reč ’umetnost’ danas predstavlja samo semantički ostatak tog narativa. Njena najpribližnija, najpreciznija definicija bi bila sledeća: umetnost predstavlja delatnost proizvodjenja odnosa prema svetu posredstvom znakova, formi, gestova ili predmeta” (Burio 2020: 121). Ako kao premisu

200 „Ovim narativom se”, zaključuje Burio, „utvrđuje kritička genealogija i problematizuje značaj tih objekata [u narativu predstavljenih pod imenom istorija umetnosti] kroz tri podskupa: slikarstvo, vajarstvo, arhitekturu” (Burio 2020: 121).

prihvatimo da umetnost jeste *delatnost proizvođenja odnosa prema svetu*, druga premisa, da bi se *umetnost* mogla analizirati i da bi se izveo zaključak o njoj, morala bi da sadrži iskaz o *svetu*. Moguća druga premisa o *svetu* jeste tvrdnja na koju je već ukazano – da *ljudski rod*, kao najuticajniji delatni činilac sadašnjeg *sveta*, *nikada pre nije bio toliko zainteresovan za svoju sadašnjost*. *Svet* je, dakle, poprište ljudskog delovanja koje kao središnju tačku i ključnu odliku ima *zainteresovanost za sadašnjost, za sebe*. *Svet* se, u odnosu na doba modernizma, kada je čovečanstvo bilo zagledano u *budućnost* – promenio. Opisujući način na koji se to odigrava, Grojs otkriva i uzroke:

Procesi globalizacije, kao i razvoj informativnih mreža, koje nas u realnom vremenu obaveštavaju o događajima širom sveta, dovode do sinhronizovanja različitih lokalnih istorija. Naša sadašnjost je posledica te sinhronizacije – posledica koja nas uvek iznova nečim iznenađuje. Ali nije budućnost ta koja nas iznenađuje. Najčešće bivamo iznenađeni sopstvenim vremenom, koje nam se čini nekako strano i čudnovato. To je onaj isti osećaj iznenađenja koji doživljavamo kada odemo u neki muzej savremene umetnosti i suočimo se s krajnje heterogenim porukama, formama i pristupima, kojima je zajedničko samo jedno – da se dešavaju ovde i sada, da su naši savremenici. Taj doživljaj zajedničke sadašnjosti kao nečeg nepoznatog i stranog jeste ono po čemu se naše doba razlikuje od perioda modernosti, u kojem se sadašnjost doživljavala kao trenutak prelaska iz poznate prošlosti u nepoznatu budućnost (Grojs 2020: 142–143).

Umetnost, dakle, tumači *strano i čudnovato* vreme, prilagođava ga postojanju unutar sopstvenih institucija, *dokumentuje* ga, ustanovljava se kao materijalni dokaz narativa o *sadašnjem* i stvarnom, *kao ključno i najviše sredstvo dokazivanja tog narativa*. Ona na taj način gradi i vezu sa istorijom, delujući u skladu sa činjenicom da *sadašnjost* neumitno postaje *prošlost*. *Doživljaj zajedničke sadašnjosti kao nečeg nepoznatog i stranog*, potom, počev od šezdesetih godina dvadesetog veka razmatrana mogućnost postojanja *nerazlučivih umetničkih dela*, odnosno činjenica da je postalo nemoguće razlikovati *umetnička dela i puke realne stvari*, i, naposljetku, pozicioniranje u umetničke dokumentacije u središte interesovanja *sveta umetnosti* i nemogućnost razlikovanja dokumentacije od umetničkih dela i umetničkih radova, jer su *istih oblika i medija kroz koje se umetnost obično predstavlja*, u temelju su promena *sveta umetnosti*, i, što se može odrediti kao jedna od ključnih, najbitnijih promena – menjanju uloga i formi dokumentarnosti u njemu, kao i

promeni njene konzistentnosti, monolitnosti, odnosno stvaranja određene mogućnosti njenog stepenovanja.

Od uzdizanja fotografije do visina umetnosti i kreativne obrade stvarnog, „Trinaest teza protiv snobova” i četiri temeljne težnje dokumentarnog, preko postojanja svesti o udaljenosti prošlosti, želje da se ona spase za sadašnjost i čuvanja relikta istorijske stvarnosti umetničkim delovanjem, do postavki koje tematizuju pitanja odnosa između umetnosti i života i umetnosti kao oblika života, dokumentarnost, kao fenomen sveta umetnosti, postala je i više od značajnog i uticajnog činioca savremene umetnosti – sveprisutna pojava koja je u svoj korpus inkorporirala i sopstvenu kontradiktornost. Zainteresovanost ljudskog roda za svoju sadašnjost pomerila je težište umetničkog delovanja ka dokumentovanju.

Krajem 19. veka ruski filosof Nikolaj Fjodorov [(Николай Фёдоров)] je utemeljio takozvanu „filosofiju zajedničkog dela” čiji se cilj sastojao u organizaciji celokupnog tehničkog potencijala čovečanstva kako bi se na naučnoj osnovi veštački vaskrsli svi ljudi koji su bilo kada živeli na Zemlji. Prva etapa na putu realizacije tog „zajedničkog dela”, koje je svojom grandioznom perspektivom uticalo na mnoge vodeće ruske naučnike, pesnike, umetnike itd., trebalo je da bude formiranje jedinstvenog muzeja gde bi se izložilo sve što je svedočilo o životu svakog čoveka koji je ikada živeo a što bi se kasnije moglo iskoristiti za njegovo vaskrsavanje. [...] Ali u stvarnosti nepovratne istorije ovaj muzej još uvek čeka svog organizatora (Grojs 2011: 264).

Fjodorovljev projekat, koji svoj odraz nalazi u delu Augusta Zandera, povezuje prošlost koja se odnosi na živote svih ljudi, sadašnjost, kao delatno doba, i budućnost, anticipirani period povratka svih koji su ikada živeli. U kontekstu savremenih vizuelnih umetnosti i filma, imajući kao temeljnu tvrdnju da se naša epoha prevashodno interesuje za sebe, dokumentarne umetničke prakse mogu se posmatrati, sledeći Fjodorovljevu filosofiju zajedničkog dela, kao korak u neprekidnom procesu anticipiranih budućnosti i rekonstruisanih prošlosti (v. Foster 2012: 217), a prostor u kojem umetnik kao dokumentarista stvara može se videti kao onaj između umetnosti i života (v. Trifunović 1990: 111), što pruža potporu tezi da umetnost postaje oblik života (v. Grojs 2006: 10–11).

Dokumentarnost, kao pojava u *svetu umetnosti*, na ključan način obeležava savremenu umetnost. Strategije i procedure dokumentarnog delovanja sveprisutne su i predmet su brojnih analiza i teoretizacija, čak i kada nisu imenovane kao takve. One su potvrda teze Hito Štejerl da je, kada se o savremenim umetničkim praksama radi – „uključivanje života u umetnost [...] estetski projekat” (Štejerl 2013a: 35). Potencijal, uloga, pozicija i značaj umetničkog delovanja u polju dokumentarnosti, kao i uticaj i učešće stvarnosti u stvaralačkim procesima i njihovim ishodištima, značajno utiču na percepciju savremenih vizuelnih umetnosti i filma.

Razmatranjem teorijskih postavki i umetničko-istorijskih, kritičkih i stručnih studija, kao i teorija umetnika, moguće je postaviti okvire u kojima se forme dokumentarnog pojavljuju u *svetu umetnosti* i ukazati na relevantnost dokumentarnih pristupa u kontekstu aktuelnih umetničkih praksi, na njihovu ulogu u savremenom društvu kao i na značaj njihovog proučavanja za teoriju umetnosti. Promena teorijske i istorijske kontekstualizacije dokumentarnog kao konstituenta ne samo savremenih umetničkih praksi, ukazuje na mogućnost da se dokumentarno, posredstvom odnosa sa stvarnim, percipira kao imanentno umetnosti.

Zaključci sprovedenog istraživanja odnosa dokumentarnosti i umetnosti, odnosno teorijskih pristupa dokumentarnosti i dokumentarnih praksi u vizuelnim umetnostima i filmu, mogu se izvesti uzimajući u obzir polazne postavke na kojima se temelji početno određenje i definisanje dokumentarnosti, komparativnu analizu diskursa istorije, kao paradigmatičnog neizmišljenog narativa, i diskursa umetnosti, a potom, promišljanjem odnosa umetničkih praksi koje su, na osnovu polaznih premisa, označene kao dokumentarne i njihovom analizom sa teorijskih pozicija koje se mogu smatrati relevantnima – teorija reprezentacije, teorije alegorije *adekvatne karakteru umetnosti postmodernističkog predznaka*, teorijski pristupi *umetnosti u doba biopolitike*, odnosno razmatranja odnosa umetnosti i umetničke dokumentacija, kao i pitanja odnosa između umetnosti i života – i, naposljetku, analizom svojevrsnog obrta u kojem je dokumentarnost, na izvestan način, u kontekstu umetnosti i u okvirima *sveta umetnosti*, preuzela i prisvojila određene nedokumentarne forme.

U vreme u kojem dokumentarnost postaje značajan činilac savremenih umetničkih praksi, činjenica da je to tako dovodi do promena u razumevanju umetnosti i čini da se pogledi na neke

prethodne pojave i njihovu poziciju u kontekstu umetnosti menjaju. Reprerentacija, kao umetnička ali i kao vanumetnička strategija, *koja je na ključan način obeležila celokupnu istoriju umetnosti*, postaje relevantan predmet razmatranja u kontekstu odnosa koji dokumentarnost gradi sa umetnošću. Na određeni način i u određenoj meri uspostavljajući vezu sa *stvarnošću*, reprerentacija vodi stvaranju *potpore*, odnosno *sredstava potvrđivanja* određenog iskaza ili narativa. Snaga i kompleksnost *potpore* koju pruža reprerentacija čine osnov za tvrdnju da pojedinačna umetnička dela, nastala kroz proces podražavanja, mogu biti recipirana kao dokumentarna, kao i da se sama reprerentacija može se odrediti kao protodokumentarnost. Međutim, iako su funkcije, pravci delovanja i forme reprerentacije u osnovi dokumentarnih uloga stvaralačkih praksi, reprerentacija samo u određenoj meri može da bude dokumentarna strategija. Iako može da bude sredstvo *potvrđivanja* narativa o stvarnom, čak dominantno sredstvo, reprerentacija uvek ostaje zavisna od dodatne *potpore*.

Uvođenje teorije alegorije u prakse savremene umetničke kritike postavilo je teorijski osnov za određenje *aproprijacije* kao umetničke strategije, kao i za kasnije uspostavljenje relacija između *alegorije*, *aproprijacije* i dokumentarnosti. Iako u radu alegoričara gotovo nikada ne postoji iskaz o dokumentarnosti sopstvenog delovanja, primarna takvog delovanja uloga jeste *da sačuva*. Postojanje veze sa prošlošću, odnosno sa svojevrsnom *istorijskom imaginacijom* kao refleksijom *poetskog istoriografskog rada*, težnja da se određeni umetnički iskaz *slaže sa stvarnošću*, kao i povezanost sa strategijom *aproprijacije*, koja podrazumeva uvođenje određenih vanumetničkih ili umetničkih, ali svakako eksternih elemenata u stvaralački proces i njegovo ishodište, čini alegorijske prakse savremenih umetnosti imanentnima pojedinim vidovima dokumentarnosti. Alegorijsko umetničko delovanje, uvek u kontekstu koji samo stvara, jeste *kreativna obrada stvarnog* i predstavlja bitan segment u izučavanju dokumentarnosti, posebno kada se radi o vizuelnim umetnostima i onim umetničkim delima i umetničkim radovima čija veza sa stvarnošću nije direktna i ne vidi se izvan konteksta, ali je nedvosmislena, snažna i predstavlja čvrstu *potporu narativu o stvarnom*.

Umetnička dokumentacija, i kao teorijski koncept i kao ishodište delovanja u *svetu umetnosti*, značajan je činilac uvođenja specifičnog vida dokumentarnosti u savremene umetničke preakse. Polazeći od premisa da umetnost jeste *konkretna, postojeća realnost*, a da je verodostojan narativ o toj realnosti, često, u kontekstu savremene umetnosti, nerazlučiv od realnosti same, da umetnost egzistira *kao delatna kategorija – kategorija proizvođenja, a ne kategorija proizvoda*, i

da takva umetnička aktivnost ne može biti predstavljena ni na jedan drugi način osim umetničkom dokumentacijom, jer ne vodi stvaranju umetničkog dela, umetnička dokumentacije je u značajnoj meri preuzela opravdo tu poziciju, težeći da umetničko delo, kao dovršen materijalni predmet, bude zamenjeno *iskustvom umetnosti*. Umetnost se, dakle, ne pojavljuje u formi predmeta, već se *proces*, koji ona jeste – *dokumentuje*. Kao takva, ona upućuje na život sâm. Umetnost postaje delatni fenomen – oblik života, a umetničko delo, kao završetak procesa, postaje neumetnost, puka dokumentacija te konačne forme. Dokumentujući život kao čistu aktivnost umetnost postaje politizovana – biopolitička. Umetnička dokumentacija rekonstruiše određeni narativ postajući praksa stvaranja živih stvari iz veštačkih – originala iz kopije. „Na taj način ponovno se suočavamo s pitanjem odnosa između umetnosti i života, uistinu, u posve novom kontekstu, održenom intencijama današnje umjetnosti da postane život sam, a ne tek da prikazuje život, odnosno da mu nudi svoje umjetničke proizvode” (Grojs 2006: 10–11). Kao fenomen *sveta umetnosti*, istovremeno i produkt *zainteresovanosti za sadašnjost, za život sâm*, umetnička dokumentacija umnogome je uticala na poziciju dokumentarnosti u savremenim praksama vizuelnih umetnosti – njeno ustanovljavanje bitan je element među onima koji su doveli do toga da dokumentarnost postane *značajan i uticajan činilac savremene umetnosti*.

Kako *umetnost predstavlja delatnost proizvođenja odnosa prema svetu*, tako i dokumentarnost umetnička strategija i kao potencijalni konstituent umetnosti, može da bude sredstvo *proizvođenja odnosa* i da *deluje u društvu*. Dokumentarnost, u *sadašnjosti*, nije samo sredstvo kojim se pruža *potpora stvarnosti*, već i sredstvo kojim se stvarnost stvara.

Dokumentarne forme u umetničkom delovanju preuzimaju danas dve suprotne funkcije. Prvo, one predstavljaju strategiju autentičnosti, koja ima za cilj da osigura težnju umetničkih dela za kontaktom s auratizovanim poljem društvenog ili političkog. [...] Primer je umetnička dokumentacija kojom se prikazuju performansi ili intervencije i koja ilustruje određena delovanja u društvu. U ovakvim slučajevima se dokumentarni moment služi kao dokaz društvene relevantnosti i dokaz „organskog” odnosa prema okruženju. U tom kontekstu, neki oblici umetničke dokumentacije jesu jedna od aktuelno najrasprostranjenijih strategija autentifikacije u polju umjetnosti [...].

Nasuprot tome, postoji drugi [...] tok dokumentarnosti, koja sopstvena sredstva recipira kao društveno konstruisana epistemološka oruđa. [...] Ovaj koncept je izveden iz pravnog diskursa i predstavlja *tehnologiju istine*, drugim rečima prepoznati postupak za proizvodnju istine koji uključuje svedočanstva, integraciju istorijskih dokumenata [...] itd. (Štejerl 2003a).

Sveprisustnost dokumentarnog vodi i stvaranju formi koje se *sastoje od tekstova fikcije koji su podržani preuzetim dokumentarističkim kodovima i konvencijama*. Prisustvo i faktualnog i fikcionalnog u njima, njihova povezanost sa dokumentarnošću, iako ne pružaju *potporu, oslonac koji dokument, kao sredstvo potvrđivanja, daje istoriji, povesti ili tvrdnji*, već, pored svojih narativnih funkcija, jesu ili mogu da budu i oruđa *tehnologije istine*, stvaraju osnov da takve forme budu definisane kao *dokumentarni hibridi*. Određene ne taj način, pseudodokumentarne forme, čiji je jedan od najprisutnijih modaliteta *mokjumentari*, derivatumi su dokumentarnosti, i kao takve moguće ih je razmatrati samo kroz komparativnu analizu sa dokumentarnim.

Govoreći o *istorijskoj imaginaciji i poetskoj prirodi istoriografskog rada* Hajden Vajt ukazuje na bitna preklapanja diskursa istoričara i književnika, njihovu sličnost, kao i na to da se tehnike i strategije koje književnost i istorija koriste u kompoziciji svojih diskursa mogu pokazati u značajnoj meri iste. Analizirajući modele stvaranja književniog, fikcionalnog, i istoriografskog, faktualnog narativa, odnosno razmatrajući *književnost činjenica i fikciju predstavljanja činjenica*, Vajt zaključuje da se radi samo o prividnim opozitumima. Analizirajući stvaranje filmskog teksta, Bil Nikols zaključuje da svaki film pruža dokaze o kulturi u kojoj je nastao i reprodukuje pojavnost predstavljenog, čime postaje svojevrsan dokument, *sredstvo potvrđivanja*. Na osnovu toga tvrdi da je *svaki film dokumentaran*. Nikolsov logički postupak može se posmatrati kao refleksija Vajtovog – polazeći sa dve krajnje tačke u odmeravanju *slaganja određenog iskaza sa stvarnošću* oni dolaze do istovetnog zaključka – da se postojanje i nepostojanje, odnosno prisustvo i odsustvo sadržaja zasnovanih na materijalnim dokazima – dokumentarnih, *neizmišljenih*, unutar jednog narativa, uprošćeno rečeno, povinuju normalnoj distribuciji. Komplementarne, Vajtova i Nikolsova teza ukazuju na to da ne postoji narativ koji je apsolutno fikcionalan ili faktualan.

Imajući kao premisu tezu da ne postoji apsolutna fikcija ili apsolutna falcija unutar narativa, svako ishodište dokumentarnih umetničkih praksi, kao sredstvo posredovanja u odnosu

između unutarnjeg i spoljnog, jeste *dokumentarni hibrid*. Drugim rečima, hibridnost se može posmatrati kao imanentna dokumentarnim umetničkim praksama.

Još jedna činjenica, danas, u doba *globalizacije, informativnih mreža*, brzih komunikacija, virtualne stvarnosti i virtualnih identiteta, sajberspejsa i avatara, utiče na recepciju *sadašnjosti* i *dokumentovanja sadašnjosti* kao umetničkog delovanja – razvoj nebrojenih, raznorodnih procesa, procedura i strategija usmerenih ka cilju da se razlikovanje faktualnog i fikcionalnog učini što težim doveo je do toga da se kod recipijenata umetničkih formi, ako osećaju da predloženo treba doživeti kao dokumentarno, *neizmišljeno*, verodostojno, javlja potreba da im budu pružena dodatna uveravanja o relevantnosti izvora i istinitosti sadržaja. Dokumentarnost danas, pored sveprisutnosti i divergentnosti, karakteriše i paradoks da su „dokumentarne slike moćnije su nego ikada, a s druge strane, sve manje je i manje poverenja u dokumentarne prikaze. Ovakav slučaj posledica je vremena u kojem su dokumentarni vizuelni sadržaji deo savremene ekonomije i potpora su svemu, od humanitarnih pomoći do kontinuiranih politika straha” (Lind, Štejerl 2009: 11). To je i još jedan razlog zbog kojeg delovanje u polju dokumentarnosti mora da ide ukorak sa *sadašnjošću*.

Izvedeni zaključci potvrđuju početne hipoteze – da umetnost koja je nastala na temelju dokumentarnog, prikazujući umetnost, odnosno udvajajući umetničko kao tekst, ili govoreći o umetnosti postaje metaumetnost, da dokumentarno jeste narativ u kojem su, uvek, prisutni i faktualnost i fikcija, kao i da se hibridnost može posmatrati kao imanentna dokumentarnim umetničkim praksama. Pored toga, ti zaključci ne samo da potvrđuju oko deceniju staru tvrdnju Džulijana Stalabresa – da je dokumentarnost postala *značajan i uticajan činilac savremene umetnosti*, već govore i o tome da se od njenog izricanja dokumentarnost još intenzivnije kretala u istom smeru.

Na kraju, izvedeni zaključci dokazuju da se dokumentarnost kao element *sveta umetnosti* i konstituent umetnosti – izmenila – da je, prateći promene u svetu i *svetu umetnosti*, sledeći interesovanja *ljudskog roda* i *naše epohe*, postala manje stabilna i *razlučiva*, ali prisutnija, kompleksnija, šira. Da je postala nosilac ne samo *neizmišljenih* narativnih formi, već da je prisutna i u *tekstovoma fikcije*. Da je, menjajući se, na nov način osvetlila određene pojave u istoriji

umetnosti, omogućavajući njihovu analizu sa drugačijih pozicija. Da je, konačno, transformišući se, postala imanentan činilac određenih savremenih umetničkih praksi.

Literatura

1. Aćin 2016: Jovica Aćin. „Mislopisi Valtera Benjamina ili slike koje misle” u Valter Benjamin, *Slike koje misle* (predgovor). Beograd: Bukefal E. O. N, s. 7–11.
2. Adriani, Konerc, Tomas 2001: Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas. *Joseph Beuys. Život i delo*. Beograd: Bogovađa.
3. Ajvins 1953: William M. Ivins. *Prints and visual communication*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
4. Albi 2014: Stefan Albi (Stefan Albi). „Velázquez in Italy” u *Velázquez*, Sabine Haag (ed.). Wien: Kunsthistorisches Museum, s. 273–276.
5. Anonim 2000. „Avangarda” u *Avangarda. Teorija i istorija pojma 2*, Gojko Tešić (prir.). Beograd: Narodna knjiga, Alfa, s. 187–191.
6. Argan 1982: Giulio Carlo Argan. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
7. Argan, Oliva 2004: Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva (Achille Bonito Oliva). *Moderna umetnost 1770–1970–2000 I*. Beograd: Clio.
8. Argan, Oliva 2005: Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva. *Moderna umetnost 1770–1970–2000 II*. Beograd: Clio.
9. Asman 2006: Jan Assmann. „Kultura sjećanja” u *Kultura pamćenja i historija*, Maja Brkljačić, Sandra Prlenda (prir.). Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, s. 45–78.
10. Asor Rosa 2000: Alberto Asor Rosa (Alberto Asor Rosa). „Avangarda” u *Avangarda. Teorija i istorija pojma 2*, Gojko Tešić (prir.). Beograd: Narodna knjiga Alfa, s. 7–59.
11. Babić 1966: Ljubo Babić. „Velázquez” u *Enciklopedija likovnih umjetnosti*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, s. 501–502.
12. Bal 2000: Mike Bal (Mieke Bal). *Naratologija, teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
13. Bal, Knafo 1995: Edvard Bal, Robert Knafo (Edward Ball, Robert Knafo). „Dossier R. Mutt” u *Marcel Duchamp : spisi : tumačenja*, Zoran Gavrić, Branislava Belić (prir.). Novi Sad: Bogovađa, s. 129–135.

14. Bart 1971: Roland Barthes. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
15. Bart 1975: Roland Barthes. *Zadovoljstvo u tekstu*. Beograd: Gradina.
16. Bart 1986 a: Roland Barthes. „Smrt autora” u *Suvremene književne teorije*, Miroslav Beker (prir.). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, s. 176–181.
17. Bart 1986 b: Roland Barthes, „Od djela do teksta” u *Suvremene književne teorije*, Miroslav Beker (prir.). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, s. 181–186.
18. Bart 1997: Roland Barthes. *Image Music Text*. London: Fontana Press.
19. Bejker K. 2008: Kenneth Baker. *The Lightning Field*. New Haven, London: Yale University Press.
20. Bejker M. 2006: Maxine Baker. *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal Press / Elsevier.
21. Bekaria 2007: Marcella Beccaria. “Francesco Vezzoli: Portrait of the Artist as a Young Man” u *Francesco Vezzoli. Democracy*. Milano: Mondadori Electa S. p. A, s. 176–182.
22. Belting 2013a: Hans Belting (Hans Belting). „Slika, medij, telo: novi pristupi ikonologiji” u *Slike / singularno / globalno*, Jovan Čekić, Maja Stanković (prir.). Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, s. 73–93.
23. Belting 2013b: Hans Belting. „Savremena umetnost kao globalna umetnost” u *Slike / singularno / globalno*, Jovan Čekić, Maja Stanković (prir.). Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, s. 195–229.
24. Belting 2014: Hans Belting. *Slika i kult. Istorija slike do epohe umetnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga.
25. Benjamin 1989: Valter Benjamin (Walter Benjamin). *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Sarajevo: Veselin Masleša.
26. Benjamin 1997: Valter Benjamin. *Jednosmerna ulica | Berlinsko detinjstvo*. Beograd: Rad.
27. Benjamin 2007: Valter Benjamin. „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti [Treća verzija]” u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*. Beograd: Kulturni centar Beograda, s. 98–132.
28. Bergin 1986: Victor Burgin. *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London, Basingstoke: Macmillan Press; New Jersey: Humanities Press International.
29. Bergin 2004: Victor Burgin. *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
30. Bergin 2016: Viktor Bergin. „Uvod”, u *Promišljanje fotografije*, Viktor Bergin (prir.). Beograd: Kulturni centar Beograda, s. 9–21.

31. Bergojn 2003: Robert Burgoyne. „Memory, history and digital imagery in contemporary film” u *Memory and popular film*, Paul Grainge (ed.). Manchester, New York: Manchester University Press, s. 220–236.
32. Berk 1993: Peter Burke. *History and Social Theory*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
33. Berk 2001: Peter Burke. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
34. Biti 1997: Vladimir Biti. *Pojmovinik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
35. Bišop 2006: Claire Bishop. “Introduction//Viewers as Producers” u *Participation. Documents of Contemporary Art*, Claire Bishop (ed.). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 10–17.
36. Bodrijar 1994: Žan Bodrijar (Jean Baudrillard). *Drugo od istoga*. Beograd: Laris.
37. Bojs 1980: Jozef Bojs (Josef Beuys) u *Likovne sveske 6*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, s. 99–117.
38. Brandenburg 1991: Willem A. Brandenburg. “Market Scenes As Viewed by a Plant Biologist”, u *Art in history. History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*. D. Freedberg, J. de Vries (eds.). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, s. 59–72.
39. Brasaj 1966: Brassai. *Conversations with Picasso*. Chicago: University of Chicago Press.
40. Braun M. 2010: Marta Braun. *Eadweard Muybridge*. London: Reaktion Books.
41. Braun R. 1998: Robert J. Brown. *Manipulating the Ether : The Power of Broadcast Radio in Thirties America*. Jefferson, North Carolina: London: McFarland & Company, Inc.
42. Brejdi 1989: Frank Brady. *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. New York: Anchor.
Bruci 2000: Stella Bruzzi. *New Documentary. A critical introduction*. London: Routledge.
43. Buhloh 1982: Benjamin H. D. Buchloh. “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art” u *Artforum*, XXI:1. New York: Artforum International Magazine, s. 43–56.
44. Buhloh 1995: Benjamin H. D. Buchloh. “Allan Sekula: Photography between Discourse and Document” u *Fish Story, Allan Sekula*, Düsseldorf: Richter Verlag, s. 189–200.
45. Burdije 2003: Pjer Burdije (Pierre Bourdieu). *Pravila umetnosti. Geneza i struktura književnog polja*. Novi Sad: Svetovi.
46. Burio 2020. Nikola Burio (Nicolas Bourriaud). *Relaciona estetika. Postprodukcija. Altermodernost*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
47. Celan 1989: Paul Celan, *Poezija*, Sarajevo: Veselin Masleša.

48. Celan 2001: "Speech on the Occasion of Receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen" u *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, J. Felstiner (ed.). New York: W. W. Norton & Company, s. 595–596.
49. Cvetić 2011: Mariela Cvetić. *Das Unheimliche : psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion Art, Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet.
50. Čekić 2017: Jovan Čekić. „Normalizacija banalnosti” u *Nova povezivanja. Od scene do mreže*, Jovan Čekić, Miško Šuvaković (prir.). Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, s. 9–21.
51. Čelant 2011: Đermano Čelant (Germano Celant). *Artmix. Tokovi umetnosti, arhitekture, filma, dizajna, mode, muzike i televizije*. Beograd: HESPERIAedu.
52. Daković 2006a: Nevena Daković. „Pojmovnik teorije filma” u Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma*. Beograd: Clio, s. 291–303.
53. Daković 2006b: Nevena Daković. „Pojmovnik teorije filma II” u Žak Omon, *Teorije sineasta*. Beograd: Clio, s. 194–205.
54. Daković 2007: Nevena Daković. „Pojmovnik teorije filma III” u Žak Omon, Mišel Mari, *Analiza film(ov)a*. Beograd: Clio, s. 289–299.
55. Daković 2011: Nevena Daković. „Pojmovnik teorije filma IV” u Dominik Šato, *Film i filozofija*. Beograd: Clio, s. 233–247.
56. Daković 2014: Nevena Daković. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti; Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
57. Daković 2020: Nevena Daković. *Slike bez sećanja. Trauma, film, transmisija*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
58. Danto 1967: Arthur C. Danto. "The Artworld" u *Journal of Philosophy*, 61/19. New York: Columbia University, s. 571–584.
59. Danto 1986: Arthur C. Danto. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press.
60. Danto 1997: Arthur C. Danto. *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*. Zagreb: KruZak.
61. Danto 1998: Arthur C. Danto. "The End of Art: A Philosophical Defense" u *History and Theory*, 37/4/37. Middletown: Wesleyan University, s. 127–143.
62. De Marija 2012: Walter De Maria. "The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics, and Statements" u *Theories and Documents of Contemporary Art*, Kristine Stiles, Peter Selz (eds.). Berkeley, Los Angeles, London: University California Press, s. 630–633.

63. De Oliveira, Oksli, Petri 2003: Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry. *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. London: Thames & Hudson.
64. Dedić 2009: Nikola Dedić. „Boris Grojs” u *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur.). Beograd: Vujičić kolekcija, s. 609–703.
65. Denegri 2006: Ješa Denegri. *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*. Novi Sad: Svetovi.
66. Derida 1979: Jacques Derrida. “The Parergon” u *October*, 9. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 3–41.
67. Derida 1985: Žak Derida. „Pismo japanskom prijatelju” u *Letopis Matice srpske*, 2. Novi Sad: Matica srpska, s. 210–215.
68. Devero 2012: Meri Devero (Mary Devereaux). „Lepota i zlo: sličaj filma *Trijumf volje* Leni Rifenštal” u *Etička kritika umetnosti: Ogleđi iz savremene analitičke estetike*, Aleksandra Kostić (prir.). Beograd: Fedon, s. 313–365.
69. Dika 2003: Vera Dika. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.
70. Dika 2012: Vera Dika. *The (Moving) Pictures Generation. The Cinematic Impulse in Downtown New York Art and Film*. New York: Palgrave Macmillan.
71. Diki 1974: George Dickie. *Art and the Aesthetic – An Institutional Analysis*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
72. Dimitrijević 2003: Branislav Dimitrijević. „DIY POP: Umetnička radinost Dušana Otaševića” u *Dušan Otašević. popmodernizam*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, s. 11–28.
73. Din 2015: Alison Dean. “Intimacy at Work: Nan Goldin and Rineke Dijkstra” u *History of Photography*, 39/2. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, s. 177–194.
74. Dišan 1972: Marsel Dišan (Marcel Duchamp). „Marsel Dišan (Marcel Duchamp)” u *Likovne sveske 2*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, s. 87–99.
75. Dišan 1995: Marsel Dišan. „A propos Ready-made” u *Marcel Duchamp : spisi : tumačenja*, Zoran Gavrić, Branislava Belić (prir.). Novi Sad: Bogovađa, s. 72.
76. Doležel 2008: Lubomir Doležel (Lubomír Doležel). *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.
77. Džekobson 2012: Danijel Džekobson (Daniel Jacobson). „Pohvala nemoralnoj umetnosti” u *Etička kritika umetnosti: Ogleđi iz savremene analitičke estetike*, Aleksandra Kostić (prir.). Beograd: Fedon, s. 225–312.

78. Džejms 2010: Sarah E. James. "Subject, Object, Mimesis: The Aesthetic World of the Bechers' Photography" u *Photography after Conceptual Art*, Diarmuid Costello, Margaret Iversen (eds.). Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, s. 50–69.
79. Edes 1986: (Josephine) Dawn Adès. *Photomontage*. London: Thames and Hudson.
80. Edžerton 1976: Samuel Y. Edgerton. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York: Harper & Row.
81. Edžerton 2009: Samuel Y. Edgerton. *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca, London: Cornell University Press.
82. Eko 1965: Umberto Eko (Umberto Eco). *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša.
83. Eko 2007: Umberto Eko. „Poetičnost otvorenog dela”, u *Kreativne industrije*, Džon Hartli (prir.). Beograd: Clio, s. 270–284.
84. Ester 2009: John Esther. "Waltz with Bashir: An Interview with Ari Folman" u *Cinéaste, Vol. 34, No. 2*. New York: Cinéaste Publishers, s. 67.
85. Evans 2009: David Evans. "Introduction // Seven Types of Appropriation" u *Appropriation. Documents of Contemporary Art*, David Evans (ed.). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 52–62.
86. Fjoko 2005: Đuzepe Fjoko (Giuseppe Fiocco). *Dordone*. Beograd: Dveri.
87. Fluser 2005: Vilem Fluser (Vilém Flusser). *Za filozofiju fotografije*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
88. Foster 2012: Hal Foster (Hal Foster). *Povratak Realnog*. Beograd: Orion art.
89. Frankel 2017: Glenn Frankel. *High Noon. The Hollywood blacklist and the making of an American classic*. New York, London: Bloomsbury.
90. Frid 1998: Michael Fried. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press.
91. Frid 2008: Michael Fried. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. London, New Haven: Yale University Press.
92. Fuko 1966: Michel Foucault. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
93. Fuko 1971: Mišel Fuko. 1971. *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*. Beograd: Nolit.
94. Fuko 1981: Mišel Fuko. *Hermeneutika subjekta. Predavanja na Kolež de Fransu*. Novi Sad: Svetovi.

95. Fuko 1998: Mišel Fuko. *Arheologija znanja*. Beograd: Plato, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
96. Fuko 2004: Michel Foucault. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*. Paris: Éditions Gallimard, Éditions du Seuil.
97. Fuko 2005a: Michel Foucault. *The Order of Things. An archaeology of the human sciences*. London, New York: Routledge.
98. Fuko 2005b: Mišel Fuko. *Rađanje biopolitike. Predavanja na Kolež de Fransu 1978–1979*. Novi Sad: Svetovi.
99. Fuko 2007: Mišel Fuko. *Poredak diskursa. Pristupno predavanje na Kolež de Fransu*. Loznica: Karpos.
100. Fuko 2008: Michel Foucault. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. London: Palgrave Macmillan.
101. Gernshajm, Gernshajm 1969: Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim. *The History of Photography*. London, Thames & Hudson.
102. Gibons 2007: Joan Gibbons. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. London, New York: I. B. Taurus.
103. Gostuški 1968: Dragutin Gostuški. „Umetnost u nedostatku dokaza” u *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 2/3. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, s. 46–54.
104. Grirson 2013: John Grierson. “Postwar Patterns” u *Documentary. Documents of Contemporary Art*, Julian Stallabrass (ed.). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 30–35.
105. Grojs 2006: Boris Grojs. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
106. Grojs 2008: Boris Grojs. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.
107. Grojs 2011: Boris Grojs. *Umetnost utopije*. Beograd: Plavi krug, Logos.
108. Grojs 2020: Boris Grojs. *U toku*. Beograd: Službeni glasnik.
109. Hačion 1996: Linda Hačion (Linda Hutcheon). *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
110. Hajt 2008: Craig Hight. “Mockumentary. A call to play” u *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practice*, Thomas Austin, Wilma de Jong (eds.). Maidenhead: McGraw-Hill, Open University Press, s. 205–216.

111. Huard, Gordon: David Howard, Robert Gordon. *Galaxy Quest*. <http://thescriptsavant.com/pdf/GalaxyQuest.pdf>, pristupljeno 30. juna 2018. godine.
112. Hauzer 1966: Arnold Hauzer (Arnold Hauser). *Socijalna istorija umetnosti i književnosti (I i II tom)*. Beograd: Kultura.
113. Herst 2017: Damien Hirst. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Venezia: François Pinault Foundation
114. Herš 1992: Marianne Hirsch. "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory" u *Discourse, Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity*, 15/2. Detroit: Wayne State University Press, s. 3–29.
115. Herš 2011: Merijen Herš. „Generacija postsećanja” u *Polja, časopis za književnost i teoriju* 469. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, s. 149–169.
116. Hofman, Polman 2003: Felix Hoffmann, Ulrich Pohlmann. "Interview" u *Stefan Moses. Deutsche vita*. München: Goethe Institut Inter Nationes, s. 36–61.
117. Hokni 2001: David Hockney. *Secret Knowledge : Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. New York: Penguin Putnam, Viking Studio.
118. Holmstajn, Lubertoci 2001: Brian Holmsten, Alex Lubertozzi. "The Panic Broadcast : The Eve of Halloween" u *The Complete War of the Worlds : Mars' invasion of Earth from H. G. Wells to Orson Welles*, Brian Holmsten, Alex Lubertozzi (eds.). Naperville, Illinois: Sourcebooks MediaFusion, s. 3–25.
119. Hozo 1988: Dževad Hozo. *Umjetnost multioriginala – kultura grafičkog lista*. Mostar: Prva književna komuna.
120. Ide 2008: Don Ihde. " Art Precedes Science: or Did the Camera Obscura Invent Modern Science?" u *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*, Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (eds.). Berlin, New York: Walter de Gruyter, s. 383–393.
121. Iglton 1991: Terry Eagleton: *Ideology: an introduction*. London, New York: Verso.
122. Jensen 1998: Jens F. Jensen. "Interactivity: Tracking a New Concept in Media and Communication Studies" u *Nordicom Review*, 12 (1). Aalborg: Aalborg University, s. 185–204.
123. Kabakov 2006: Ilya Kabakov. „The Man Who Never Threw Anything Away” u *The Archive. Documents of Contemporary Art*, Charles Merewether (ed.). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 32–37.
124. Kajoa 2002: Rože Kajoa (Roger Caillois). *Mit i čovek*. Niš: Prosveta.

125. Kamil 2004: Majkl Kamil (Michael Camille). „Simulakrum” u *Kritički termini istorije umetnosti*, Robert S. Nelson, Ričard Šif (prir.). Novi Sad: Svetovi, s. 59–74.
126. Kari 1999: Gregory Currie. “Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs” u *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57:3. Philadelphia: Wiley, Temple University, s. 285–297.
127. Kari 2010: Gregory Currie. *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press.
128. Katroga 2011: Fernando Katroga (Fernando Catroga). *Istorija, vreme i pamćenje*. Beograd: Clio.
129. Kažić 2013: Dragoljub Kažić. „Umetnost Fotografije”, u *Signum 7 – Časopis odseka Primenjena grafika Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu*. Beograd: Fakultet primenjenih umetnosti, s. 28–30.
130. Kifer 2004: Anselm Kiefer. *Anselm Kiefer*. Schwäbisch Hall: Swiridoff
131. Kifer 2012: Anselm Kiefer. “Structures Are No Long Valid” u *Theories and Documents of Contemporary Art*, Kristine Stiles, Peter Selz (eds.). Berkeley, Los Angeles, London: University California Press, s. 67–69.
132. Kin Ganjon 2006: Monika Kin Gagnon. “Barbara Kruger” u *Encyclopedia of twentieth-century photography*, Lynne Warren (ed.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, s. 893–896.
133. Kini 2011: Dale Kinney. “Introduction” u *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Richard Brilliant, Dale Kinney (eds.). Surrey: Ashgate Publishing Limited, s. 1–11.
134. Klark 2007. Kenet Klark (Kenneth Clark). *Pjero dela Frančeska*. Beograd: Dveri.
135. Konerton 2008: Paul Connerton. “Seven types of forgetting” u *Memory Studies* 1; 59. New York: Sage Publications, s. 59–71.
136. Kostelo, Vikeri 2013: Dirmid Kostelo, Džonatan Vikeri (Diarmuid Costello, Jonathan Vickery). *Umetnost. Ključni savremeni mislioci*. Beograd: Službeni glasnik.
137. Krakauer 1966: Siegfried Kracauer. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
138. Kremer 2005: Boris Kremer (Boris Kremer). “Bloody Venice” u Antoine Prum, *Mondo Veneziano – High Noon in the Sinking City*. Frankfurt am Main: Revolver, s. 5–7.
139. Kraus 1981: Rosalind Krauss. “The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition” u *October*, 18. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 47–66.

140. Krimp 1977: Douglas Crimp. *Pictures*. New York: Comitee for the Visual Arts, Inc.
141. Krimp 1979: Douglas Crimp. "Pictures" u *October*, 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 75–88.
142. Krimp 1980: Douglas Crimp. "The Photographic Activity of Postmodernism" u *October*, 18. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 91–101.
143. Kroče 2006: Benedeto Kroče (Benedetto Croce). *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*. Niš: Zograf; Užice : Lapčević.
144. Kruger 1987: Barbara Kruger. "Remote Control" u *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, Brian Wallis (ed.). New York: The New Museum of Contemporary Art & Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, s. 395–405.
145. Kuk 2018: Dejvid A. Kuk (David A. Cook). *Istorija filma I / Istorija filma II*. Beograd: Clio.
146. Kunz 2006: Claudia Koonz. „Između pamćenja i zaborava. Koncentracijski logori u njemačkom sjećanju" u *Kultura pamćenja i historija*, Maja Brkljačić, Sandra Prlenda (prir.). Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, s. 285–312.
147. Kuspit 1985: Donald Kuspit (Donald Kuspit). *Izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
148. Kuspit 2013: Donald Kuspit. *Kritička istorija umetnosti XX veka*. Beograd: Art Press.
149. Lavin 1993: Maud Lavin. *Cut with the kitchen knife. The Weimar photomontages of Hannah Höch*. London, New Haven: Yale University Press.
150. Lemke 2011: Thomas Lemke. *Foucault, Governmentality, and Critique. Cultural Politics and the Promise of Democracy*. London, New York: Routledge.
151. Levin 1987: Sherrie Levine. "Five Comments" u *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, Brian Wallis (ed.). New York: The New Museum of Contemporary Art & Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, s. 92–93.
152. Li 2012: Pamela M Lee. *Forgetting the Art World*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.
153. Lind, Štejerl 2009: Maria Lind, Hito Steyerl. "Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art" u *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Annandale-on-Hudson, New York: Center for Curatorial Studies and Hessel Museum of Art, Bard College, s. 9–26.
154. Lubov 2016: Arthur Lubow. *Diane Arbus: Portrait of a Photographer*. New York: Ecco Press.

155. Majbridž 1955: Eadweard Muybridge. *The Human Figure in Motion*. New York: Dover Publications, Inc.
156. Maklagan 2009: David MacLagan. *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*. London: Reaktion Books.
157. Manojlović Pintar 2014: Olga Manojlović Pintar. „Pohvala kulturi dijaloga: Andrej Mitrović i promišljanje istorije” u *Lipar, časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu* 55. Kragujevac: Univerzitet u Kragujevcu, s. 31–35.
158. Mej-Endruz 2014. Chris Meigh-Andrews. *A History of Video Art*. New York, London: Bloomsbury Academic.
159. Mičel 2016: Vilijam Džon Tomas Mičel (William John Thomas Mitchell). *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
160. Miler 2009: Tajrus Miler (Tyrus Miller). „Valter Benjamin” u *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur.). Beograd: Vujičić kolekcija, s. 174–192.
161. Milić 1997: Novica Milić. *A, B, C, dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
162. Minh Ha 1990: Trìnħ Thị Minh Hà. “Documentary Is/Not a Name” u *October*, 52. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 76–98.
163. Minh Ha 1991: Trìnħ Thị Minh Hà. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London, New York: Routledge.
164. Moholji Nađ 1969: Laszlo Moholy-Nagy. *Painting Photography Film*. London: Lund Humphries.
165. Moris 1974: Lynda Morris. “Introduction” u *Bernd & Hilla Becher*. London: The Arts Council of Great Britain, s. 2–5.
166. Mortimer 2009: Lorraine Mortimer. *Terror and joy: the films of Dušan Makavejev*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
167. Mozer 2020: Benjamin Moser. *Sontag. Život i djelo*. Sarajevo: buybook.
168. Nelson 2004: Robert S. Nelson (Robert S. Nelson). „Aproprijacija” u *Kritički termini istorije umetnosti*, Robert S. Nelson, Ričard Šif (prir.). Novi Sad: Svetovi, s. 208–224.
169. Nikols 2001: Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
170. Nikols 2010: Bill Nichols. *Introduction to Documentary. Second edition*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

171. Njuhól 1949: Beaumont Newhall. *A History of Photography from 1839 to the Present Day*. New York: The Museum of Modern Art.
172. Njuman 2013: Majkl Njuman (Michael Newman). „Pokretna slika u galeriji od 90-ih” u *Slika / pokret / transformacija*, Jovan Čekić, Maja Stanković (prir.). Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, s. 231–270.
173. Oliva, Argan 2006: Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan. *Moderna umetnost 1770–1970–2000 III*. Beograd: Clio.
174. Omon 2006: Žak Omon (Jacques Aumont). *Teorije sineasta*. Beograd: Clio.
175. Omon, Bergala, Mari, Verne 2006: Žak Omon, Alen Bergala (Alain Bergala), Mišel Mari (Michel Marie), Mark Verne (Marc Vernet). *Estetika filma*. Beograd: Clio.
176. Omon, Mari 2007: Žak Omon, Mišel Mari. *Analiza film(ov)a*. Beograd: Clio.
177. Oraić Tolić 1990: Dubravka Oraić Tolić. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
178. Otašević, Vučićević 2016: Dušan Otašević, Branko Vučićević. *Ilija Dimić*. Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti.
179. Ovens 1980 a: Craig Owens. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” u *October*, 12. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 67–86.
180. Ovens 1980 b: Craig Owens. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 2)” u *October*, 13. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 58–80.
181. Ovens 1989: Krejg Ovens. „Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma” u *Delo*, XXXV/9–10–11–12. Beograd: Nolit, s. 550–590.
182. Ovens 1992: Craig Owens. *Beyond Recognition – Representation. Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University California Press.
183. Paić 2018: Žarko Paić. *Anđeo povijesti i Mesija događaja. Umjetnost–politika–tehnika u djelu Waltera Benjamina*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
184. Peri 2019: Grejson Peri (Grayson Perry). *Igra za galeriju – kako pomoći savremenoj umetnosti u njenoj borbi da bude bolje shvaćena*. Beograd: Službeni glasnik.
185. Plantinga 1997: Carl Plantinga. *Rethoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
186. Plantinga 2013: Carl Plantinga. “What a Documentary is, After All” u *Documentary. Documents of Contemporary Art*, Julian Stallabrass (ed.). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 52–62.
187. Platon 2017: Platon (Πλάτων). *Država*. Beograd: Dereta.

188. Plinije Stariji 2011: Plinije Stariji (Gaius Plinius Secundus). *O umetnosti*. Beograd: Zavod za udžbenika, Dosije studio.
189. Poenso 1986: Žan-Mark Poenso (Jean-Marc Poinot). „Fluksus – umetnost dodadaja” u *Fluksus. Izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, s. 14–18.
190. Prajs, Vels 2006: Derik Prajs, Liz Vels (Derrick Price, Liz Wells). „Razmišljanja o fotografiji. Debate, nekad i sad” u *Fotografija, kritički uvod*, Liz Vels (prir.). Beograd: Clio, s. 13–88.
191. Prim 2005: Antoine Prum. *Mondo Veneziano – High Noon in the Sinking City*. Frankfurt am Main: Revolver.
192. Prole 2016: Dragan Prole. *Pojave odsutnog. Prilozi savremenoj estetici*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
193. Ransijer 2006: Jacques Rancière. “Problems and Transformations in Critical Art” u *Participation. Documents of Contemporary Art*, Claire Bishop (ed.). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 83–93.
194. Ransijer 2010: Žak Ransijer (Jacques Rancière). *Filmska fabula*. Beograd: Clio.
195. Ransijer 2013: Žak Ransijer. *Sudbina slika | Podela čulnog*. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
196. Ransijer 2014: Žak Ransijer. *Estezis. Scene estetskog režima umetnosti*. Novi Sad: Adresa.
197. Rauh 2000: Alexander Rauch. “Neoclassicism and the romantic movement : painting in Europe between two revolutions 1789–1848.”, u *Neoclassicism and Romanticism : architecture, sculpture, painting, drawings, 1750–1848*. R. Toman (ed.). Cologne: Könemann, s. 318–479.
198. Renov 1993: Michael Renov, “Toward a Poetics of Documentary” u *Theorizing Documentary*, Michael Renov (ed.). London, New York: Routledge, s. 12–36.
199. Rifenštal 2006: Leni Rifenštal (Leni Riefenstahl). *Sećanja*. Beograd: Logos, Zlatni zmaj, Ukronija.
200. Riker 1984: Paul Ricoeur. *The Reality of the Historical Past*. Milwaukee: Marquette University Press.
201. Riker 1988: Paul Ricoeur. *Time and Narrative, vol. III*. Chicago: University of Chicago Press.
202. Rota 1939: Paul Rosta. *Documentary Film*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
203. Roter 2002: Rainer Rother. *Leni Riefenstahl. The Seduction of Genius*. London, New York: continuum.
204. Rouling 2007: Dž. K. Rouling (J. K. Rowling). *Hari Poter i relikvije Smrti*. Beograd: Evro-Giunti.

205. Samers 2004: Dejvid Samers (David Summers). „Reprezentacija” u *Kritički termini istorije umetnosti*, Robert S. Nelson, Ričard Šif (prir.). Novi Sad: Svetovi, s. 23–41.
206. Samers-Dejvis 2006: Lynn M. Somers-Davis. “Diane Arbus” u *Encyclopedia of twentieth-century photography*, Lynne Warren (ed.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, s. 51–56.
207. Sarkovski 1972: John Szarkowski “*** (Diane Arbus was not a theorist but an artist)” u *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. New York: Millerton.
208. Saton 2009: Damian Sutton. *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
209. Sekula 1984: Allan Sekula. *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
210. Sekula 2013: Allan Sekula. “The Traffic in Photographs” u *Documentary. Documents of Contemporary Art*, Julian Stallabrass (ed.). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 89–97.
211. Sekula 2016: Alen Sekula. „O izumevanju fotografskog značenja”, u *Promišljanje fotografije*, Viktor Bergin (prir.). Beograd: Kulturni centar Beograda, s. 89–113.
212. Skruton 2008: Roger Scruton. “Photography and representation” u *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Scott Walden (ed.). Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, s. 138–166.
213. Smit 2014: Teri Smit (Terry Smith). *Savremena umetnost i savremenost*. Beograd: Orion art.
214. Smitson 1982: Robert Smitson (Robert Smithson). *Izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
215. Sontag 1981: Susan Sontag. *Under the Sign of Saturn*. New York: Vintage Books.
216. Sontag 2009: Suzan Sontag. *O fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
217. Sretenović 2013: Dejan Sretenović. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion Art.
218. Stalabras 2013: Julian Stallabrass. “Introduction//Contentious Relations: Art and Documentary”, u *Documentary. Documents of Contemporary Art*, J. Stallabrass (ed.). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 12–21.
219. Stanarević 1998: Rada Stanarević. *Montaža avangarda književnost*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
220. Stanišić 2014: Gordana Stanišić. *Omnia tempus habent*. Beograd: Fondacija Vujičić.

221. Stanković 2015: Maja Stanković. *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
222. Stanković 2017: Maja Stanković. „Zaokret: novo mišljenje umetničke scene” u *Nova povezivanja. Od scene do mreže*, Jovan Čekić, Miško Šuvaković (prir.). Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, s. 255–267.
223. Stomberg 2006: John Stomberg. “August Sander” u *Encyclopedia of twentieth-century photography*, Lynne Warren (ed.). London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, s. 1383–1387.
224. Subotić 2016: Irina Subotić. „*** (Čini se da je bio ličnost)” u Dušan Otašević, Branko Vučićević, *Ilija Dimić*. Beograd: Galerija srpske akademije nauka i umetnosti, s. 85.
225. Sulaž 2008: Fransa Sulaž (François Soulages). *Estetika fotografije*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
226. Šato 2011: Dominki Šato (Dominique Chateau). *Film i filozofija*. Beograd: Clio
227. Šćekić 2017: Radenko Šćekić. „Osvrt na razvoj propagande“ u *Matica. Časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu*. Cetinje, Podgorica: Matica crnogorska, s. 99–124.
228. Šefer 2001: Žan-Mari Šefer (Jean-Marie Schaeffer). *Zašto fikcija?*. Novi Sad: Svetovi.
229. Šiner 2007: Lari Šiner (Larry Shinner). *Otkrivanje umetnosti*. Novi Sad: Adresa.
230. Štejerl 2013a, Hito Štejerl (Hito Steyerl). „Umetnost kao okupacija: zahtev za autonomijom života” u *Slike / singularno / globalno*, Jovan Čekić, Maja Stanković (prir.). Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, s. 29–41.
231. Štejerl 2013b, Hito Štejerl. „Obrana siromašne slike” u *Slike / singularno / globalno*, Jovan Čekić, Maja Stanković (prir.). Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, s. 63–72.
232. Šuica 2007: Nikola Šuica. „Logos medijskog doba (Fenomeni: odnos snimka i pokretne slike)” u *Remont Art magazin 16/17*. Beograd: Remont, s. 14–16.
233. Šuvaković 2005: Miško Šuvaković. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton.
234. Šuvaković 2013: Miško Šuvaković. „Marsel Dišan i dišanovska tradicija” u *Dišan i redimejd*, Miško Šuvaković (prir.). Beograd: Službeni glasnik, s. 71–118.
235. Šuvaković 2020: Miško Šuvaković. *3E: Estetika, Epistemologija, Etika spekulativnih i de re medija*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.

236. Tatarkjevič 1977: Vladislav Tatarkjevič (Władysław Tatarkiewicz). *Istorija šest pojmov*. Beograd: Nolit.
237. Tobing Roni 1996: Fatimah Tobing Rony. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, London: Duke University Press.
238. Tobing Roni 2022: Fatimah Tobing Rony. *How do we look?: Resisting Visual Biopolitics*. Durham, London: Duke University Press.
239. Tratnik 2009: Polona Tratnik. „Artur Danto. Filozofija umetnosti” u *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (ur.). Beograd: Vujičić kolekcija, s. 531–548.
240. Trifunović 1990: Lazar Trifunović. *Studije / ogledi / kritike 4*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
241. Triling 1990: Lajonel Triling (Lionel Trilling). *Iskrenost i autentičnost*. Beograd: Nolit.
242. Vajt 1978: Hayden White. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
243. Vajt 2011: Hajden Vajt. *Metaistorija. Istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*. Podgorica: Cid.
244. Vegelar 2014: Johanna Weggelaar. “Der Wanderer” u *Der Wanderer: Van kunsticoon tot beeldcultuur*. Breda: MOTI, Museum of the Image, s. 9–47.
245. Velek, Voren 1991: Rene Velek (René Wellek), Ostin Voren (Austin Warren). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
246. Velek, Voren 2004: Rene Velek, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Utopija.
247. Vels 2006: Liz Vels. „Na belim zidovima i izvan njih. Fotografija kao umetnost” u *Fotografija, kritički uvod*, Liz Vels (prir.). Beograd: Clio, s. 333–404.
248. Wilson 2019: Emma Wilson. *The Reclining Nude. Agnès Varda, Catherine Breillat and Nan Goldin*. Liverpool: Liverpool University Press..
249. Winston 1993: Brian Winston, “The Documentary Film as Scientific Inscription” u *Theorizing Documentary*, Michael Renov (ed.). London, New York: Routledge, s. 37–57.
250. Volf 2007: Norbert Wolf. *Dijego Velasquez. 1599 – 1660. Lice Španije*. Podgorica: Daily Press.
251. Zander 1989: August Sander. “Remarks on my Exhibition at the Cologne Art Union” u *Photography in the modern era : European documents and critical writings, 1913–1940*, Christopher Phillips (ed.). New York: Metropolitan Museum of Art, s. 106–107.

252. Zertal 2006: Idith Zertal. „Od Narodnog doma do Zida plača: studija o sjećanju, strahu i ratu” u *Kultura pamćenja i historija*, Maja Brkljačić, Sandra Prlenda (prir.). Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, s. 337–372.
253. Ženet 1997: Gérard Genette. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
254. Žientkijevič 2001: Iwona Ziętkiewicz. *Hans Memling – Michał Anioł: wizja konca czasu*. Gdańsk: Muzeum Narodowe.
255. Žmak 2012: Jasna Žmak. „Procesualost, događajnost, relacionalnost i otvorenost” u *Zarez. dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, X/225. Zagreb: Druga strana d.o.o, s. 16–18.

Vebografija

1. *Anselm Kiefer. The Seven Heavenly Palaces 2004–2015. Pirelli HangarBicocca.* https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2015/06/Exhibition_guide_Anselm_Kiefer.pdf, pristupljeno 2. jula 2022. godine.
2. *Art of Germany: 1) A Divided Land, 2) Dream and Machine, 3) In the Shadow of Hitler* (Andrew Graham-Dixon). London: BBC. 1) <https://www.dailymotion.com/video/x7cratf>, 2) <https://www.dailymotion.com/video/x7crsph>, 3) <https://www.dailymotion.com/video/x7cru1c>, pristupljeno 2. maja 2022. godine.
3. *Dia: Walter De Maria, The Lightning Field.* <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-lightning-field>, pristupljeno 20. maja 2020. godine.
4. *Dia: Walter De Maria, The New York Earth Room.* <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>, pristupljeno 20. maja 2020. godine.
5. Đorđević 2007: Marija Đorđević. „Manipulacija slikom” u *Politika*, 15. 11. 2007. Beograd: Politika, <https://www.politika.rs/sr/clanak/7373/Manipulacija-slikom>, pristupljeno 2. aprila 2020. godine.
6. Firstenov-Kositašvili 2011: Lily Fürstenow-Khositashvili, *Anselm Kiefer – Myth versus History.* Berlin: Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin (Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doctor philosophiae). <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/17289/fuerstenow-khositashvili.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, pristupljeno 28. aprila 2020. godine.
7. *Friends of the Uffizi. Laocoon Group Marble.* <https://www.friendsoftheuffizigallery.org/laocoon-group-marble/>, pristupljeno 12. maja 2022. godine.
8. Hofman 2014: Jordan Hoffman. “‘Galaxy Quest’: the oral history” u *MTV News*, 07/23/2014. <http://www.mtv.com/news/1873653/galaxy-quest-oral-history/>, pristupljeno 12. oktobra 2018. godine.
9. *Ja, mi i drugi: Hitler sa našeg ekrana.* <https://www.youtube.com/watch?v=rqoz878YW3w>, pristupljeno 26. septembra 2021. godine.

10. *MoMA: August Sander. German, 1876–1964.* <https://www.moma.org/artists/5145#fnref:1>, pristupljeno 22. jula 2022. godine.
11. *MoMA: Carleton E. Watkins. American, 1829–1916.* <https://www.moma.org/artists/6260#works>, pristupljeno 20. jula 2022. godine.
12. *MoMA: Diane Arbus. American, 1923–1971.* <https://www.moma.org/artists/208>, pristupljeno 24. jula 2022. godine.
13. *MoMA: New Documents, Feb 28–May 7, 1967, MoMA.* <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487?>, pristupljeno 24. jula 2022. godine.
14. *Musei Vaticani. Museo Pio Clementino. Laocoonte.* <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html/>, pristupljeno 18. januara 2018. godine.
15. *Museo Nazionale Romano. Il Museo. Palazzo Massimo.* <https://www.museonazionaleromano.beniculturali.it/it/170/palazzo-massimo/>, pristupljeno 18. januara 2018. godine.
16. *Oxford English Dictionary. OED Online.* <http://www.oed.com>, pristupljeno 20. oktobra 2018. godine.
17. *Philippe Bazin.* <http://www.philippebazin.fr/index.php?textes-anglais/biography/>, pristupljeno 12. decembra 2020. godine.
18. *Postmemory.net.* <http://www.postmemory.net/>, pristupljeno 12. septembra 2015.
19. Ro 2011: Nicholas Wroe, “A life in art: Anselm Kiefer” u *The Guardian* 21. 3. 2011. London: The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art>, pristupljeno 12. marta 2020. godine.
20. Saris 1971: Andrew Sarris, “Innocence Unprotected” u *The Village Voice, April 1, 1971.* New York: The Village Voice, <https://news.google.com/newspapers?id=HHpIAAAAIBA&sjid=H4wDAAAIBA&pg=6632%2C318423>, pristupljeno 28. jula 2022. godine.
21. *Srpsko arheološko društvo. Časopisi.* <https://arheologija.rs/casopisi/>, pristupljeno 18. jula 2022. godine.
22. Štejerl 2003a: Hito Steyerl. “Politics of Truth. Documentarism in the Art Field” u *Springerin* 3, <https://www.springerin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>, pristupljeno 20. novembra 2020. godine.
23. Štejerl 2003b: Hito Steyerl. “Documentarism as Politics of Truth” u *Transversal*, Vienna, <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/en>, pristupljeno 20. novembra 2020. godine.

24. *Tate. Art & Artists. Meschac Gaba.* <https://www.tate.org.uk/art/artists/meschac-gaba-8313>, pristupljeno 28. maja 2022. godine.
25. *TBDC (Trisha Brown Dance Company): Primary Accumulation (1972).* <https://trishabrowncompany.org/repertory/primary-accumulation.html?ctx=title>, pristupljeno 10. aprila 2022. godine.
26. *The Met. The Collection. Drawings and Prints.* <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364383>, pristupljeno 10. marta 2020. godine.
27. *The Pictures Generation, 1974–1984 – Exhibition Overview.* <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/pictures-generation>, pristupljeno 12. februara 2022. godine.
28. Van Gelder 1999: Lawrence van Gelder. 1999. “Galaxy Quest (1999): Yet One More Final Frontier: Fighting Bad Aliens, for Real”. *New York Times, December 24, 1999.* <https://www.nytimes.com/1999/12/24/movies/film-review-yet-one-more-final-frontier-fighting-bad-aliens-for-real.html>, pristupljeno 30. avgusta 2016. godine.
29. Vasić 2014: Čedomir Vasić. „O Politikinoj nagradi i izložbi 'San'” u *Supervizuelna, magazin za savremenu umetnost.* Beograd: Supervizuelna, <http://www.supervizuelna.com/razgovori-cedomir-vasic-o-politikinoj-nagradi-i-izlozbi-san/>, pristupljeno 2. aprila 2020. godine.
30. *Wikipedia. Mockumentary: Revision history.* <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mockumentary&action=history>, pristupljeno 20. decembra 2018. godine.
31. *Wikipedia. Pseudo-documentary: Revision history.* <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pseudo-documentary&action=history>, pristupljeno 20. decembra 2018. godine.
32. *Wikipedia. Rephotography.* <https://en.wikipedia.org/wiki/Rephotography>, pristupljeno 20. marta 2022. godine.
33. *Zoe Leonard & Cheryl Dunye.* <http://www.archivesandcreativepractice.com/zoe-leonard-cheryl-dunye/>, pristupljeno 20. decembra 2020. godine.

Filmografija

1. *127 sati / 127 Hours*. 2010. Deni Bojl (Danny Boyle).
2. *Adolf Hitler ili istine i laži*. 1994. Ljubomir Radovanović.
3. *Američki film: kako je stvaran film Severozapad / American Movie: The Making of Northwestern*. 1999. Kris Smit (Chris Smith).
4. *Bebin doručak / Repas de bébé*. 1895. Luj Limijer (Louis Lumière).
5. *Bela mahnitost / Der weiße Rausch*. 1928. Arnold Fank (Arnold Fanck).
6. *Beli pakao Pic Palua / Die weiße Hölle vom Piz Palü*. 1929. Arnold Fank.
7. *Blaga sa olupine Neverovatnog / Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. 2017. Sem Hopkinson (Sam Hobkinson)
8. *Cirkus / Цирк*. 1936. Grigorij Vasiljevič Aleksandrov (Григорий Васильевич Александров).
9. *Čovek nije tica*. 1965. Dušan Makavejev.
10. *Čovek ujeo psa / C'est arrivé près de chez vous*. 1992. Remi Belvo (Rémy Belvaux), Andre Bonzel (André Bonzel), Benoa Pelvord (Benoît Poelvoorde).
11. *Čudo na Hadsonu / Sully*. 2016. Klint Istvud (Clint Eastwood).
12. *Dan slobode: naše oružane snage / Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*. 1935. Leni Rifenštal (Leni Riefenstahl).
13. *Forest Gamp / Forrest Gump*. 1994. Robert Zemekis (Robert Zemeckis).
14. *Izlazak radnika iz fabrike / La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. 1895. Luj Limijer.
15. *Ja, Tonja / I, Tonya*. 2017. Krejg Gilespi (Craig Gillespie).
16. *Kalugula / Caligula*. 1979. Tinto Bras (Tinto Brass).
17. *Katastrofalni umetnik / The Disaster Artist*. 2017. Džejms Franko (James Franco).
18. *Kineska veza / The Chinese Connection*. 1972. Vei Lo (Wei Lo).
19. *Kriza: iza predsedničke posvećenosti / Crisis: Behind a Presidential Commitment*. 1963. Robert Dru (Robert Drew).
20. *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT*. 1967. Dušan Makavejev.

21. *Moana / Moana*. 1926. Robert Flaerti (Robert Flaherty).
22. *Mondo Veneziano. Tačno u podne u gradu koji tone / Mondo Veneziano. High Noon in the Sinking City*. 2005. Antoan Prim (Antoine Prum).
23. *Nanuk sa severa / Nanook of the North*. 1922. Robert Flaerti.
24. *Na zmajevom putu / The Way of the Dragon*. 1972. Brus Li (Bruce Lee).
25. *Nevinost bez zaštite*. 1968. Dušan Makavejev.
26. *Noć i magla / Nuit et Brouillard*. 1956. Alen Rene (Alain Resnais).
27. *Noć kada je Amerika drhtala / The Night America Trembled*. 1957. Tom Donovan (Tom Donovan).
28. *Noć koja je uspaničila Ameriku / The Night That Panicked America*. 1975. Džozef Sardžent (Joseph Sargent).
29. *Olimpijada / Olympia*. 1938. Leni Rifenštal.
30. *Oluja nad Mon Blanom / Stürme über dem Mont Blanc*. 1930. Arnold Fank.
31. *Plava svetlost / Das blaue Licht*. 1932. Leni Rifenštal.
32. *Pobeda vere / Der Sieg des Glaubens*. 1933. Leni Rifenštal.
33. *Poliveni polivač / L'arroseur arrosé*. 1895. Luj Limijer.
34. *Projekat Veštica iz Blera / The Blair Witch Project*. 1999. Danijel Majrik (Daniel Myrick), Eduardo Sančes (Eduardo Sánchez).
35. *Put na mesec / Le voyage dans la lune*. 1902. Žorž Melijes (Georges Méliès).
36. *Rađanje jedne nacije / The Birth of a Nation*. 1915. Dejvid V. Grifit (David W. Griffith).
37. *Skok / The Jump*. 1978. Džek Goldstajn (Jack Goldstein).
38. *Snouden / Snowden*. 2016. Oliver Stoun (Oliver Stone).
39. *Soba / The Room*. 2003. Tomi Vizo (Tommy Wiseau).
40. *S.O.S. Ledeni breg / S.O.S. Eisberg*. 1933. Arnold Fank.
41. *Svemirska misija / Galaxy Quest*. 1999. Din Parizot (Dean Parisot).
42. *Sveta planina / Der heilige Berg*. 1926. Arnold Fank.
43. *Tačno u podne / High Noon*. 1952. Fred Cineman (Fred Zinnemann).
44. *Tajni prolaz / Secret Passage*. 2004. Ademir Kenović.
45. *Ti juriš! / Tag*. 2018. Džef Tomsik (Jeff Tomsic).
46. *Trijumf volje / Triumph des Willens*. 1935. Leni Rifenštal.
47. *Ulazak voza u stanicu / L'arrivée d'un train à La Ciotat*. 1895. Luj Limijer.

48. *U zmajevom gnezd* / *Enter the Dragon*. 1973. Robert Klouz (Robert Clouse)
49. *Valcer sa Baš*rom / *Vals Im Bashir*. 2008. Ari Folman (Ari Folman).
50. *Vaše gradove prekriće trava* / *Over Your Cities Grass Will Grow*. 2010. Sofi Fajns (Sophie Fiennes).
51. *Večiti Jevrejin* / *Der ewige Jude*. 1940. Fric Hipler (Fritz Hippler).
52. *Veliki skok* / *Der Große Sprung*. 1927. Arnold Fank.

Biografija autora

Vladimir Ranković rođen je 13. juna 1973. godine u Kragujevcu. Diplomirao je na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, odseku Primenjena grafika, atelje Grafika i knjiga. Od 1999. godine radi kao saradnik u nastavi na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu – Nastavno odeljenje u Kragujevcu, a od 2002. godine na Filološko-umetničkom fakultetu Univerziteta u Kragujevcu. U zvanju je vanrednog profesora za umetničku oblast Likovne umetnosti, užu umetničku oblast Grafika i grafičke tehnike. Objavljuje naučne radove, stručne, kritičke, kao i tekstove popularne publicistike.

Izlagačka aktivnost:

Samostalne izložbe (izbor): „Nomadizam kao praksa u grafici – dva slučaja | Deux cas de nomadisme en tant que pratique de la gravure” (Miloš Đorđević, Vladimir Ranković; grafike – ambijentalna instalacija; *7e Fête de l'estampe*, Francuska i *Platforma za promociju umetnosti multioriginala*, Čačak, Opštinski arhiv, Čačak, 2019); „Grafike” (Milica Antonijević, Bojan Otašević, Vladimir Ranković; grafike; Gradska galerija „Mostovi Balkana“, Kragujevac, 2019); „Sećanja | Souvenirs” (Sandra Bo [Sandra Baud]: „Hotelske sobe” [„Chambres d’hôtels”], grafike / Vladimir Ranković: „Rekonstrukcije (jedinice)” i „Putovanje” [„Reconstructions (Unités)” & „Le Voyage”], grafike; Mali likovni salon Narodnog muzeja Kragujevac, 2017); „Fragmenti” (objets trouvés / tekst; Galerija Kulturnog centra, Zrenjanin, 2016; Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 2015; Kontakt galerija Studentskog kulturnog centra Kragujevac, 2014); „Rekonstrukcije” (grafike – ambijentalna instalacija; Galerija Narodnog muzeja Kragujevac, 2014); „Wrap Your Troubles in Dreams” (slike; Likovna galerija Kulturnog centra, Gornji Milanovac, 2012; Galerija „Ilija Šobajić“, Centar za kulturu Nikšić, Crna Gora, 2011); „Bauljanje” (Predrag Lojanica: „Vaskrsnuće telo”, slike / Vladimir Ranković: „Presek”, instalacija; Umetnički centar Univerzitetske biblioteke „Svetozar Marković”, Beograd, 2009); „Gosti – reprodukcije nepostojećih slika” (grafike; Galerija Kulturnog centra, Šabac, 2008; Likovni salon Kulturnog centra Novog Sada, 2008); „Tudi prostori – ‘Živi li čovek od iznutra ka spolja ili od spolja ka iznutra?’” (ambijentalna instalacija; Galerija Doma omladine Beograda, 2007); „Tudi prostori – 12 | 12” (ambijentalna instalacija; Galerija Studentskog kulturnog centra Kragujevac, 2007); „Međuprostor” (Radoš Antonijević: „Šator Dečani M1”, instalacija / Vladimir Ranković: „Kreveti Balkana”, instalacija; Internacionalni multimedijalni festival *PatosOFFiranje*, Galerija Centra za kulturu, Smederevo, 2007); „Prostori” (crteži; Moderna galerija Narodnog muzeja Kragujevac 2006).

Kolektivne izložbe (izbor): „Izbor iz Kolekcije Galerije SKC Kragujevac 2015–2016” (autori: Ksenija Marinković i Ivan Arsenijević, Kontakt galerija SKC, Kragujevac, 2017); „*Zbirka grafike*, Odeljenje

za istoriju umetnosti, Narodni muzej Kragujevac” (kustos: Tatjana Milosavljević, Galerija Narodnog muzeja Kragujevac, 2016); „XX prolećni anale – *Kakvo nam je prolazno vreme?*” (selektor: Milica Perić, Likovni salon Doma kulture, Čačak, 2016); „*REstruktura – Od centra ka centru*” (Remont – nezavisna umetnička asocijacija, Studentski kulturni centar Kragujevac; autori projekta: Slađana Petrović Varagić, Darka Radosavljević, Ivan Arsenijević; autor izložbe: Ivan Arsenijević, Galerija Remont, Beograd, 2016); „Der Wanderer” (MNAC: Muzeul Național de Artă Contemporană, București, România, 2015); „*10+*, Izbor iz Kolekcije Galerije SKC Kragujevac” (autori: Marija Konjikušić i Ivan Arsenijević, Kontakt galerija SKC Kragujevac, 2014); „Der Wanderer, van kunsticoon tot beeldcultuur” (kustoski tim: Geert van Eyck, Jan Schaerlakens, Reinout van den Bergh, MOTI: Museum of the Image, Breda, Nederland, 2014); „*Mondialisation, Prix Contraste de l’estampe numérique*” (Galerie Contraste, Freiburg, Suisse, 2014); „Prostor Vreme Umetnost | Zeit Raum Kunst” (autor: Tatjana Milosavljević, Narodni muzej Kragujevac, Galerie in Theater, Ingolstadt, Deutschland, 2013); „Savremenici”, izbor iz stvaralaštva đaka i profesora Kragujevačke gimnazije, povodom 175. godišnjice škole (autor: Tatjana Milosavljević, Galerija Narodnog muzeja Kragujevac, 2008); „Inaugural Exhibit” (MOCA: Museum of Computer Art, Brooklyn, New York, USA, 2008); „Grafike” (Milica Antonijević, Katarina Dragutinović Roccella, Bojan Otašević, Vladimir Ranković, Aleksandar Zarić; Galerija Narodnog muzeja Kragujevac, 2004); „III karlovački salon mladih” (Galerija Instituta srpskog naroda, Palata „Stefaneum”, Sremski Karlovci, 1996).

Višemedijska instalacija „Tuđi prostori – ‘Živi li čovek od iznutra ka spolja ili od spolja ka iznutra?’” otkupljena je od strane Narodnog muzeja Kragujevac, za Zbirku Odeljenja za istoriju umetnosti, po javnom konkursu Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije za finansiranje umetničkih dela iz oblasti vizuelnih umetnosti, 2016. godine.

Autor je projekta „Grafika danas”, koji se realizuje u saradnji Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu i Studentskog kulturnog centra Kragujevac. U okviru projekta je, od 2017. godine, održan jedan okrugli sto i dve izložbe, sa pratećim publikacijama.

Publikovani radovi:

- „Pseudodokumentarno – pogled s pozicije Termijanca”. *Posle 200 godina: dva veka naučne fantastike, Zbornik radova sa Naučnog okruglog stola održanog u okviru XIII međunarodnog naučnog skupa Srpski jezik, književnost, umetnost*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2019, str. 153–161. (7.01 7.038.53:792.2)

- „Film umetnika kao metaumetnost – *Mondo Veneziano*, film Antoana Prima”. *Rođenje u muzici & New Born Art, Zbornik radova sa XIII međunarodnog naučnog skupa Srpski jezik, književnost, umetnost, knjiga 3*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2019, str. 373–377. (7.038.53:791 791.634-051 Prum A.)
- „Umetnost Anselma Kifera, pripadnika *Nachgeborenen*, kao odgovor na ćutanje generacije neposrednih svedoka” (Irena Knežević, Vladimir Ranković). *Tišina, Zbornik radova sa XI međunarodnog naučnog skupa Srpski jezik, književnost, umetnost, knjiga 2*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2017, str. 341–352. (7.01:341.485(=411.16))
- „Pseudodokumentarnost u kontekstu savremenih umetničkih praksi”. *Nasleđe, časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu*, broj 35. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2016, s. 291–305. (7.01'42)
- „Grafika – tradicija i novi mediji”. *Muzika i mediji u vizuelnoj umetnosti & Jezik muzike – muzika i jezik, Zbornik radova sa X međunarodnog naučnog skupa Srpski jezik, književnost, umetnost, knjiga 3*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2016, s. 79–87. (76:316.774)
- „Trinaest video radova Marka Maetama”. *Koraci, časopis za književnost, umetnost i kulturu*, broj 5–8. Kragujevac: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić”, 2011, s. 213–222. (82 (05))

Изјава о ауторству

Потписани-а Владимир Ранковић

број индекса Ф11/13

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
Документарност и уметност – теорије документарности и документарне праксе
у визуелним уметностима и филму

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 31. октобар 2022. године



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Владимир Ранковић

Број индекса Ф11/13

Докторски студијски програм Теорија уметности и медија

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Документарност и уметност – теорије документарности и документарне праксе

у визуелним уметностима и филму

Ментор др Мариела Цветић, ред. проф.

Коментор: др Невена Даковић, ред. проф.

Потписани (име и презиме аутора) Владимир Ранковић


изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 31. октобар 2022. године



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под насловом:

Документарност и уметност – теорије документарности и документарне праксе
у визуелним уметностима и филму

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

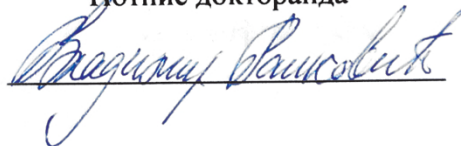
5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 31. октобар 2022. године

Потпис докторанда



1. **Ауторство:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.