

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

ЛЕКЦИЈА 19УН

О НЕКИМ АСПЕКТИМА РЕДИМЕЈДА
У КОНТЕКСТУ ПОСТМОДЕРНОГ ДИСКУРСА

Кандидат: Добривоје Крговић
Ментор: Душан Петровић, редовни професор

Београд, 2016.

САДРЖАЈ:

Сажетак	3
Abstract	4
УВОД	5
УМЕТНИЧКО - ТЕОРИЈСКИ ОКВИР	8
1. Редимејд	8
2. Архив	17
3. Архив и редимејд у постмодерном дискурсу	24
ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ ЛЕКЦИЈА 19УН	32
1. Опис пројекта	32
2. Лекција 19УН као редимејд	36
3. Лекција 19УН као наставно средство и документ	38
4. Лекција 19УН као правни документ	45
5. Лекција 19УН као Заклетва	52
6. Лекција 19УН као Глас	59
ЗАКЉУЧАК	67
ФОТОРЕПРОДУКЦИОНИ ПРИЛОЗИ	69
ЛИТЕРАТУРА	79
БИОГРАФИЈА	82

Сажетак

Лекција 19 УН је пројекат базиран на интертекстуалним потенцијалима пронађеног аудитивног наставног средства намењеног учењу енглеског језика из седамдесетих година прошлог века. Као специфичан траг прошлог које никада није ”довршено”, Лекција 19УН преиспитује механизме који настоје да се у садашњости сачува оно прошло, обликује прошлост и утврди могуће кретање ка будућности. Лекција није неутралан догађај линеарног претраживања докумената и података, већ истражује семантику појединачних елемената у њиховим многоструким односима, истовремено, провоцира и предлаже нови поредак афективних асоцијација. На плану форме Пројекат истражује могућности отворене структуре рачунајући на специфичан удео посматрача/слушаоца кроз ангажовање у креативној финализацији дела.

Abstract

Lesson 19 UN is a project based on inter-textual potentials of discovered audio teaching tool, designed for learning English language in seventies of the last century. As a specific trace of the past which was never "completed", Lesson 19 UN reviews mechanisms that are striving to preserve past in the present, to shape the past, and to establish possible move toward the future. Lesson is not a neutral happening of linear search of documents and data, but exploration of semantics of specific elements in their multiple relationships, and, at the same time, provoking and suggesting new order of affective associations. On the level of the form, Project explores possibilities of open structure, relying on specific contribution of spectator/listener through engaging in creative finalization of this work.

УВОД

Лекција 19УН је назив уметничког истраживачког пројекта који је замишљен као просторна звучна инсталација. Пројекат је заснован на вредностима архивске грађе као генеричког истраживачко-стваралачког потенцијала чија концептуализација не подлеже затвореној форми, већ представља *отворену структуру*, унутар које су могућа различита уодношавања, контекстуализације и ишчитавања архивског материјала. Формално ткиво пројекта, чини *интактни* редимејд који укључује идеју о преузимању већ готовог објекта/документа и његово премештање из једног контекста у други. Суштински, предмет истраживања у овом пројекту односи се на преиспитивање могућности и домета уметничког дела, уже посматраног, као редимејд, те рецепције дела, са нагласком на специфично отворену структуру дела које покреће инеративну игру дело-посматрач/слушалац/учесник. На плану рецепције пројекат захтева одличујућу повишену интерпретативну енергију посматрача повезану са препознавањем позива на ангажман.

Основне полазне претпоставке

Истраживачки уметнички пројекат *Лекција 19УН* заснива своје уметничко - истраживачке полазне претпоставке на вредностима *акузматичке* и *перформативне* потенције *декларативног говорног* чина забележеног на пронађеној магнетофонској траци чија је првобитна намена образовног карактера. Коначно, кључни формални конститутивни елементи рада јесу: *отворена структура* дела која рачуна на специфичан коефицијент удела посматрача/слушаоца и сам *говор/глас* као реализацију симболичког система језика схваћеног у његовој перформативној потенцији. Значење отворене структуре у конвенционалном смислу подразумева „удео” везан за интерпретацију и односи се на посматрача/публику или институцију уметничког света. Осим „отварања дела” у наведеном смислу *Лекција 19УН*, предвиђа, могућност интерактивног удела посматрача/слушаоца у конкретном материјалном доприносу креативне финализације дела: самим *уписом* посматрачевог/слушаочевог *гласа* унутар Лекције. Назив истраживачког пројекта *Лекција 19УН* преузет је из оригиналног пописа „нађеног” комплета лекција за учење енглеског

језика чија се продукција хронолошки везује за период 70-тих година прошлог века. Изабрана лекција из комплета односи се на појам организације Уједињених нација и као кључни садржај издваја Преамбулу Уједињених нација.

Методологија

У методолошком смислу Пројекат *Лекција 19УН* је утемељен на прикупљању, класификовању, и анализи релевантне архивске грађе. Архивска грађа иницијално је настала као проста акумулација, по принципу „случајног сусрета”, да би у одређеним фазама истраживања, поједине тематски спецификоване јединице артефаката захтевале нарочиту систематску претрагу и прикупљање. Разумевање значаја архива у директној је вези са значајем који поседује у структурирању и производњи сећања које говори о садашњем и могућем будућем кретању.

Други значајан методолошки поступак односи се на, шире постављено тематско, аналитичко-компаративно изучавање релевантне теоријске грађе, посебно везане за феномене: језика, уметности, права, педагогије, политике, религије, историје. Могуће значење по унтертекстуалној логици настањује се у међупросторима мреже текстуалних односа. Текстовете одређује њихова сложена означитељска структура и улога коју задобијају у унутар једног „стања ствари”, једног дискурса. Артефакти схваћени као „текстови” покрећу разнолика, често опсежна истраживања исписујући неку врсту *tracklog* мреже нових чињеница, или интертекстуалног семантичког поља/ равни као носиоца нових значења.

Циљеви пројекта

Основни циљеви уметничког истраживачког пројекта *Лекција 19УН* могу се сумирати у настојању да се истраже феномени формалне и садржинске структуре дела, по којима се посматрач може увести, и дословно уписати у само дело. У том циљу предузета су истраживања могућих позиција посматрача унутар отвореног система као (до)носиоца промена које су конститутиване за само дело. Специфичне опозиције које су базиране на јукстапонираном материјалу као низу текстова-докумената на којима почива специфична напетост у делу, захтевају да се истраже

интертекстуалне мреже чињеница које провоцирају и увлаче у игру креативне финализације дела. Посебна пажња у контексту наведених истраживања посветиће се се на перформативној снази изговорене речи, живог гласа (*viva voce*) и потенцијалном дејству акузматичког гласа.

Целокупан корпус могућих значења инициран Лекцијом 19УН прилажем, као предложак, потенцијалних нових значења, као мрежу трагова, преговора, простор ослобођен коначне интерпретације.

УМЕТНИЧКО - ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

1.Редимејд

Концептуално утемељење и реализацију првих редимејда остварио је француски уметник Марсел Дишан (Marcel Duchamp) у другој деценији XX века. Дишаново изузетно сложено дело у распону од различитих облика понашања, до радова са текстом, редимејда, слика, кутија-архива, фотографија, ротационих објеката, било је предмет различитих филозофских и теоријских интерпретација и уметничких реинтерпретација које су отвориле кључна питања о природи и функцији саме уметности. Утицај Дишановог дела ширио се у концентричним круговима захватајући визуелне уметности, музику, театар, филм, видео, поезију, филозофију, теорију уметности и тиме револуционарно проширио границе уметности у целини. Централно место у његовом раду заузима редимејд који је у свету уметности деловао у толикој мери да је означио преломну тачку по којој можемо свет уметности да поделимо на „свет уметности пре и после Дишана, односно пре и после ‘великог бљеска’ апропријације оличеног у редимејду. (...) За разлику од друга два пионирска уређаја авангардне апропријације – колажа и фотомонтаже – редимејд је акт тоталне, резолутне и есенцијалне апропријације који је својом вишеслојном ‘исказном функцијом’ практично отворио и затворио круг кључних питања која ће се актима апропријације постављати у свету уметности све до данас. Појмови оригинала, копије, репродукције, рада, ауторства, укуса и индивидуалне експресије, које је Дишан кумулативно довео у питање измештањем употребног предмета у контекст уметности, биће током читавог двадесетог века кроз различите стратегије, технике и теме апропријације преиспитивани, редефинисани или оспоравани”. (Сретеновић, 2012:52) Првобитно значење термина „редимејд“ се везује за индустрију одевања, а рана употреба за Грађански рат у Америци, којег између осталог карактерише повећана потреба за великим количинама одевних артикала (униформи). Тада и овај термин улази у ширу употребу како би означио стандардизоване производе серијске производње.

Суштинско својство редимејд уметности односи се на преузимање постојећег неуметничког (занатски или индустријски произведеног) предмета, његово премештање из контекста свакодневне употребе у уметнички контекст и проглашавање за уметничко дело. Редимејд може укључити и евентуалне колажно-асамблажне интервенције којим се провоцирају потенцијална значења дела. Дишан издваја предмет, који се изворно налази у „робном контексту” намењен конзумирању, напушта улогу конзумента и присваја улогу ствараоца уметничког дела, чиме истовремено, измешта, детериторијализује и реконтекстуализује предмет намењен широкој потрошњи у уметнички објекат. Чином концептуалне операције *проглашавања* Дишан дефункционализује предмет у робном смислу мењајући му статус који га сада симболички разликује од других истородних предмета. Предмет је у појавном смислу остао неизмењен, али се у новом контексту перцепције, иако „већ познатим”, указује као нешто сасвим ново и другачије. То ново и другачије, појавно неегзистирајуће, генерише се на менталном плану, и то као уметнички артефакт. Трагови употребне функције предмета, и даље су очигледни, осим што сада, предмет са атрибутима „естетског” почиње реверзибилно да осцилује између уметничког и неуметничког, исписујући тако кружни ток значења: „писоар, који је скулптура, који је фонтана, која је писоар, који је – итд”. (Тјери Де Див, 1992:136-148)

Редимејд као „уметнички гест” не садржи у себи традиционални појам „стварања” који подразумева дело као ексклузивну, непоновљиву, оригиналну, чулном ужитку и духовном сазнању намењену „ствар међу стварима“ (Ј. Мукаржовски), већ се, напротив, базира на презентацији већ готових артефаката. На овај начин редимејд радикално подрива утврђене постулате уметности, револуционарно отварајући ново поглавље по којем ће се условно говорити „мерити време”. Дишан је, у широком распону креирао читав низ редимејда, интервенишићи у различитој мери на преузетим предметима, од потпуно интактних до оних, како их сам квалификује („потпомогнути“, „унапређени“, „реципрочни“, „имитирани“, „провоцирани“ итд). Групи такозваног чистог (интактног) редимејда припадају: *Точак бицикла*, *Фонтана*, *Сушилица за флаше*, *У случају сломљене руке*, *Замка*),

Исходиште Дишанове поетике садржано је у одбацивању темељних постулата тредиционалне теорије уметности чврсто засноване на естетским критеријима. Одлука да се за обрачун са традиционалном естетиком употреби нешто изван света уметности, нешто што стоји насупрот, значила је експлицитно подривање њених темеља. Дишанов доследно спроведен антиестетски подривачки гест представљао је и више него радикалан отклон, представљао је истовремено заснивање једне нове онтологије уметности. Антиестетизам је био теоријски подржан чињеницом да је избор индустријских или занатских производа, из репертоара свакодневних, баналних предмета, базиран на безинтересности, индиферентној одлуци која није руковођена идејом или естетским вредносним критеријумима, укусом, или допадањем, већ је резултат потпуне визуелне равнодушности. Дишан о овоме говори на следећи начин: „Тешко је изабрати један објекат, зато што после петнаест дана почињете да га волите или мрзите. Морате да приђете нечему са равнодушношћу, као да немате естетских емоција. Избор редимејда увек је заснован на визуелној равнодушности и, у исто време, на тоталном одсуству доброг или лошег укуса“.¹

Принцип равнодушности, одсуство естетског интереса, наглашавање случајног одабира, упућују на високо развијену свест уметника о „самопоништавању” унутар уметничког дела, прецизније, негирању траиционално схваћеног уписивања субјекта, као *conditio sine qua non* уметничког дела, чиме се радикално субвертира модернистичка парадигма *оригиналног* захватања трансцендентне лепоте и њеног смештања у уметничко дело. Поништавањем *субјективности* редимејд истовремено врши поништавање и *уникатног* карактера уметничког дела, показујући тиме да сваки предмет може постати кандидатом за уметничко дело. У ”интервенисаним” редимејдима коришћене су кратке језичке фразе (наслови, именовање предмета) које су усмеравале пажњу проматрача на језички и концептуални оквир појавности, разумевања и приступа предмету/делу.

¹ Цит. пр. Pierre Cabanne, стр. 48.

На питање о критеријумима који би поуздано сведочили у разврставању уметничких и неуметничких артефаката који се перцептивно не разликују амерички филозоф Артур Данто (Arthur Danto) је у свом чувеном есеју *Свет Уметности* (The Artworld, 1964) понудио одговоре који ће уобличити и постати основ његове институционалне теорије уметности. Артур Данто је својим вишегодишњим филозофским разматрањима „дишановске традиције” обухватио широк распон уметничких „манипулација” редимејдом почев од самог Дишана, преко поп-арта закључно са концептуалном уметношћу. О функцијама редимејда писао је у спису *Свет Уметности, Уметнички радови и реалне ствари* (Artworks and Real Things, 1973). Интерпретирајући редимејде Марсела Дишана, радове Енди Ворхола (Andy Warhol), из серије *Brillo Boxes*, инсталацију Џозефа Косјута (Joseph Kosuth) *Installation room*, Данто је на питањима „трансфигурације „ статуса уметничког дела утемељио своје филозофске ставове и у филозофски дискурс питања о уметности увео два појма: појам „уметнички рад” и појам „свет уметности”. Оно што разликује кутије „брило” од Ворхолових *Брило кутија* јесте теорија уметности која кутије смешта у свет уметности. „Видети нешто као уметност захтева нешто што око не може да разлучи – атмосферу уметничке теорије, познавање историје уметности: свет уметности“. (Артур Данто, 1964:580) Феномен ”превођења” статуса објекта из неуметничког у уметничко, измешта, такође, саму уметност из „препознатљиво репрезентацијску” у „непрепознатљиво репрезентацијску“ или „саморепрезентацијску“. Оно што одређује или конституише уметнички рад није само једнострана креативна интенција од стране уметника већ последица сложених интелектуалних операција ”свата уметности”. На примеру Дишанове *Фонтане* референтног места разрачунавања и решавања теоријских спорова, Данто констатује да чулни аспекти вредновања које Дики подвлачи као расположиви инструментаријум (белина и рефлексивност површине писоара) не могу бити квалификативи за процењивање редимејда уколико не знамо како се тај предмет може интерпретирати. „...уметнички рад мора бити мишљен са предметом, узет заједно са њим. У складу са тим, предмет је само део

рада.² Данто истиче да су својства *Фонтане* као уметничког артефакта битно другачија у односу на својства „писоара”. Припадање уметничког дела свету уметности није детерминисано материјалним појавним аспектима уметничког дела. Извесни квалитети дела се могу окарактерисати и доживети као естетски, али да би неко естетски реаговао на неки предмет као што се реагује на уметничко дело неопходно је да зна да је у питању уметнички рад. Естетичко разматрање, међутим није довољно за дефинисање уметничкиг рада, њему предходе знања која разликују неуметнички предмет од уметничког. Дантоова кључна теза произилази из ових разматрања и она се може свести на изјаву да интерпретација конституише уметнички рад. Увођење реалних предмета као уметничких посредника јесте оријентација савремене уметности која упућује на реалност. У том смислу Дишан излаже свакодневне предмете лишавајући их конкретне сврховитости поступком измештања у другачији контекст који им додељује нова значења и легитимише их као објекте са измењеним статусом.

са Дишановим редимејдом по први пут у историји уметности интерпретација је постала саставним делом уметничког дела. Дишан је, како видимо, наслутио могуће дефиците у процесу јасног препознавања редимејда као уметничког дела, те зато „уделу” или „кофицијенту посматрача” (свету уметности) придаје вредност „стваралачке финализације”. Сам посматрач представља додир дела са спољашњим светом који „дешифрујући или тумачећи његове унутрашње квалификације, (...) даје свој прилог стваралачком чину“ (Сретенковић, 2012) О овоме сам Дишан каже: „У финалној анализи: уметник може да урла са свих кровова да је гениј; али мораће да сачека пресуду од посматрача како би његове изјаве добиле друштвену вредност, и да га напослетку долазеће генерације уврсте у историју уметности”.³

² Artur C. Danto, „*The Appreciation and Interpretation of Works of Art*”, из: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, стр. 34, Цит у: Шуваковић, Мишко (пр). (2013). *Дишан и редимејд*. стр. 132.

³ Цитирано у *Salt Seller: The Essential Writings of Marcel Duchamp* (Marchand du Sel), ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson, London: Thames and Hudson, 1975, стр. 141-42

У исто време, на једном другом фронту, оличеном у Руском уметничком експерименту, одвијало се разрачунавање са сликарством унутар саме слике. Родченко (Александар Михайлович Родченко) је својим „сликарством”⁴ систематски сводио сликарство на његов „логичан закључак”, па ипак његова дела су остала и даље „уметничке ствари”, тј. још увек уметнички објекти (слике) у традиционалном смислу, који као такви задржавају примарно естетску/уметничку функцију (Мијушковић, 2009). За разлику од Маљевичевог (Казимир Малевич) *Црног квадрата на белој основи*, (ово важи и за Родченково сликарство) каже Сретеновић, који је дошао „до стадијума ‘практично беспредметног’ али ‘естетички апсолутно предметног’ сликарства, Дишан је редимејдом сликарство довео до стадијума практично и апсолутно предметног али естетички беспредметног јер оно што он нуди свету уметности није дело-објекат, а понајмање скулптура, већ пропозиција или манифестација уметничког дела”. (Сретеновић, 2012:60) Тиме што је уметничко дело „апсолутно опредмећено” у дословном материјалном смислу постаје одлучујућа чињеница, док парадоксално губи на значају, односно престају да важе његове „визуелне” атрибуције. „Визуелни аспект редимејда није од значаја, већ проста чињеница да он постоји... Визуелност више није питање: редимејд, такорећи, више није видљив. Он је у потпуности сива материја. Он више није ретиналан”⁵.

⁴ О чувеним Родченковим радовима *Чиста црвена боја*, *Чиста плава боја* и *Чиста жута боја* који су први пут били изложени 1921. године у Москви, Слободан Мијушковић говори следеће: „Оно што је насликано, (међутим), изгледа тако да се можемо запитати да ли је овде уопште примерена реч „сликање”, како је традиционално разумемо. Јер, свако би с разлогом рекао да ту у ствари није насликано ништа. Наиме, читаво платно је равномерно прекривено само једном бојом, слика није претежно већ потпуно монохромна и, што је важно нагласити, монотонска, без икаквих тонских разлика у хомогеном, јединственом пољу. На сликовној површини, дакле, нема ничег осим, ако је тако исправно рећи, само те површине. Уз то, боја није нанесена на платно сликарском четком, која је важна сликарска конвенција, тако да слика у извесном смислу није направљена на стандардни сликарски начин. ... Нема на тој површини не само никаквог предмета, фигуре или апстрактне форме, већ ни линије, црте, тачке или мрље, нема никаквог знака нити трага, чак ни фактурних неједнакости, неравнина материје боје, ничега што би реметило једнобојност, једнотоналност и равнину површине”. С. Мијушковић, Прва „последња ‘слика’”, *Геопоетика*, Београд 2009, стр. 18-19.

⁵ Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, стр. 92. Цит. пр. Дејан С. Сретеновић, *Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, Електронско издање, Београд, 2012. стр. 61.

Недостатак уникатности је свакако циљана последица Дишановог концептуалног приступа и по њему практично сваки предмет може задобити статус уметничког дела. Саме копије, будући да оригиналност изостаје или није ни постојала, легитимно настављају да оглашавају иста значења и поруке. Разматрајући традиционално схваћену природу уметности која имплицитно подразумева „творевину”, Дишан закључује да сликарство, користећи индустријски направљене сликарске тубе боје, заправо укључује продукте рада неког другог, и на тај начин спонтано производи уметност „потпомогнутог редимејда”. Дишан је релативно брзо уочио опасност од могуће хиперпродукције редимејда па је одлучио да изведе ограничен број комада. Њему својствена рационализација и овде налази своју пуну потврду, нарочито поткрепљену чињеницом да се избор тривијалних предмета базирао на потпуној индиферентности по питању њихових визуелних или естетских атрибута. Извесно пробијање овако лимитираног продукцијског простора, Дишан је остварио проширењем редимејда или увођењем нове категорије, такозваног „реципрочног редимејда”. Овај концептуални поступак базирао се на обрнутом процесу креирања редимејда који, сада, „свет уметности” преводи у свет свакодневне употребе (Рембрантова репродукована слика као даска за пеглање).⁶

Први Дишанов редимејд је *Точак бицикла* настао 1913. године, у време када, како сам Дишан признаје није имао идеју редимејда. „Реч ’редимејд’ није се појавила све до 1915. када сам отишао у Сједињене Државе. Била је то интересантна реч, али када сам поставио точак бицикла на постоље, са воланом надоле, није постојала идеја ’редимејда’ или нешто слично. То је била чиста разонода. Нисам имао посебан разлог да га начиним, ни намеру да га покажем, нити да било шта опишем“.

⁶ „Дишанов предлог да се Рембрантова слика употреби као даска за пеглање (...) заправо је својеврсно тестирање, (...) потрага за оним неопипљивим а сурово стварним прелазом од представе у слици на њен материјал, за процесом „испараа” (под пеглом, „под стилем”...) представљеног света из бојеног намаза”. Љубомир Глигоријевић у *Дишан и редимејд*, Мишко Шуваковић, *Марсел Дишан и дишановска традиција*, Службени гласник, 2013, стр.46.

одговорио је Марсел Дишан на питање Пјера Кабана (Pierre Cabanne) о настанку редимејда.⁷ Дишан је тек 1961. године дефинисао концепт редимејда.

У то време Дишана је заокупљало ротирајуће кретање и објекти попут точка бицикла исл. природно су се могли појавити у уметниковом атељеу. Радови *Млин за кафу* и *Дробилица за чоколаду* као и оловни жичани елементи који ће нешто касније бити инсталирани у *Великом стаклу*, у великој мери оправдавају овакву претпоставку. Занимања које је Дишан показивао за разне видове спекулативних наука ко што су, езотерија, алхемија, n-димензионална геометрија итд., налазе места у бројним интерпретацијама његовог дела и посебно покушајима да се реконструишу кључни аспекти његових „интелектуалних спекулација” које су одговорне настајање идеје редимејда. Кроз занимање за анаграме и „претпоставке да се речи везују за ствари, започео је варирањем различитих предмета, варирајући тим путем различите представе, што га је водило закључку да сама номинација једног одређеног објекта може добити квалитет физичког простора метафоре. Успостављајући спрег односа између речи и ствари, Дишан је помоћу редимејда анализирао структуру метафоре, а познато је да сваки кодификовани метафоријски језик нужно поседује потенцијалну езотеријску функцију”.⁸

Најпознатији Дишанов редимејд *Фонтана*⁹ најснажније илуструје напетост која се јавља на дестабилизованом равни која дели уметничко од неуметничког. Иако је као члан Америчког друштва независних уметника стекао право излагања на годишњој изложби (1917) рад *Фонтана* је „уклоњен” уз образложење да је „неморалан и вулгаран“, „плагијат“ и „обична водоинсталација“. (Тјери Де Див, 1992:136-148). Дишан је, међутим, „уклоњени” рад, фотографисао уз помоћ пријатеља Алфреда Штиглица (Alfred Stieglitz), али не било како и не било где, већ у контексту, управо

⁷ Цит. пр. Pierre Cabanne, Dialogues with Marcel Duchamp, стр. 47.

⁸ Јерко Денегри у *Дишан и редимејд*, Мишко Шуваковић, *Марсел Дишан и дишановска традиција*, Службени гласник, 2013, стр.20.

⁹ Према избору Art World Professionals, *Фонтана* је 2004. године проглашена за најутицајније дело 20. века.

оном, без којег би овај рад остао само „обична водоинсталација” - у простору галерије (Галерија 291). Галеријски контекст или „свет уметности” на фотографији је концептуално решен позадином коју чини фрагмент изложене штафелајне слике, репрезента уметности *par excellence*¹⁰. Према фотографији, писоар је постављен под углом од деведесет степени (оборен) са натписом „R. Mutt”. Траг (фотографија/ документ) којим је на овај начин оставио био је више него довољан да обезбеди трајно езистенцијално присуство овом уметничком делу које је, уистину, и било ментална, интелектуална операција, перформативни чин, онтолошко заснивање једне нове уметности. Дишан је један од првих уметника који је отворио простор рада на самој уметности. Сви његови радови након времена када је одлучио да престане са сликарством, заправо су документи, односно трагови, овог рада на уметности. Чињеница да је *Фонтана* изгубљена убрзо након фотографисања поуздано говори о Дишановом односу према предмету, или више, према уметничком делу које је предмет заступао. Оно што није изгубљено јесте мисао о делу, односно идеја, што је Џозеф Косјут објаснио констатацијом како је редимејд померио фокус „са форме језика на оно што је речено“, односно са „појаве“ на „концепцију“. Дишан је ауторизовао извештај број репродукција *Фонтане*.

„Уметничко”, дакле, није нужно својство предмета које би га квалификовало као уметничко дело, то није квалитет који је у природи самог предмета, уметничко значење је нешто што је вредност која се задобија споља у контексту света уметности. Дишан указује управо на конститутивну улогу контекста у начину функционисања уметничког дела, доводећи истовремено у питање и категорију контекста ‘неутралности’ галеријског простора. Ако је све оно што је изложено у

¹⁰ Оно што редимејд као нову категорију уметничког дела чини специфичним јесте то што је његов семантички ефекат у непосредној вези са изложбеним ефектом и што он до свог статуса може доспети само сучељавањем са конвенционалним уметничким делима у одговарајућем институционалном контексту, односно кроз стварање напетости између света уметности и света свакодневних ствари. Док ликовно дело познаје дистинкцију између чинова продукције и репрезентације (тј. између функције атељеа и функције галерије), код Дишана су ови чинови неразлучиво повезани зато што је редимејд као полемички акт учинковит само као акт излагања који уметникову интенцију чини очигледном.

Дејан С. Сретеновић, *Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, Електронско издање, Београд, 2012. стр.. 59

уметничкој галерији уметност, онда и све што уметник презентује у контексту уметности (галерија) мора бити уметничко ‘јер дело је само по себи немо’ и тако остаје док се не учини предметом естетске пажње” (Сретенковић, 2012).

2. Архив

Текст који следи настојаће да идентификује појам архива односно оне аспекте архива који су на посредан или непосредан начин постали релевантни за процес уметничког истраживања спроведеног под називом *Лекција 19УН*.

Према Мирјам Вебстер (Merriam Webster) речнику, дефиниција архива (archive) као именице гласи: 1) збирка историјских записа који се односе на место, организацију или породицу; 2) место где се чувају историјски подаци: депозитар докумената, записа, рукописа и визуелних материјала, који функционише као самостална институција (Архив) или у комбинацији са другим институцијама, као што су музеји или библиотеке; као глагол: 1) чувати, складиштити историјске записе и документе у архиву; 2) у информатици и рачунарству, за складиштење електронских информација које се не користе редовно.¹¹ У проширеном значењу архивом можемо сматрати и сваки облик груписања сакупљених објеката или докумената који се чувају.

Последњих двадесет година обележило је наглашено придавање значаја архивски депонованом знању у филозофско-теоријским промишљањима продукције моћи. Упоредо са овим одвија се и појачан интерес уметности за тематски спецификованом архивском грађом која има за циљ да одређене историје преиспита, ретекстуализује или пак спаси од заборавља. Акумулирано знање које идентификујемо као архив, резултат је рада специјализованих институција из различитих друштвених структура и појединаца. Акумулације знања официјелно су примарни извори засновани на

¹¹ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/archive>.

принципу неутралног прикупљања, селектовања и класификације информација. Сразмерно, међутим, круцијалној важности који овакви фондови задобијају за свако друштво, одређује се и методологија прикупљања и чувања информација (знања) која коначно одражава специфичан „дизајн” ангажованих друштвених, политичких и технолошких структура моћи. Симболичка и епистемолошка вредност „архивираног капитала” у сваком друштву сразмерна је њиховој улози у продукцији моћи. Како се кроз архивирани садржај остварује становита контрола прошлости (сећања), архив се тако испољава као друштвени конструкт. „Архив је, пре свега, друштвена институција памћења, одређени метод архивирања, прихваћен од дате заједнице, који она сматра својом историјом”.¹² Сама реч архив изведена је из грчке речи *arkhé* која значи почетак/порекло, (укључујући шире одређење у смислу управљања и реда) и *arkheion*, као дом или пребивалиште народних вођа или мудраца Arkhona, у којима су се чували и интерпретирали важни државни документи. Разумевање значаја архива у директној је вези са значајем који поседује у структурирању и одржању моћи, процесу у који ступа са арбитрарном улогом у структурирању и производњи сећања. Архиви тако изражавају моћ контроле шта ће се чувати, а шта не.¹³ И управо због потребе да се та моћ реартикулише, деконструише, да се интервенише унутар

¹² Подорога, Валериј, *О филозофији архива*, Трећи програм, број 147, Радио Београд, Београд, стр. 48.

¹³ Биро за штампу и пропаганду имао је веома значајне задатке. Он је свакодневно вршио преглед дневне и периодичне штампе, пратећи вести из области индустрије, при чему је скретао пажњу на грешке у информисању, нарочито инсистирајући да се ове благовремено исправе. Биро се, даље, старао за објављивање у штампи свих чланака и материјала који су се по потреби писали и обрађивали у Министарству, дирекцијама и предузећима. Настојао је да се не објављују подаци поверљиве природе. Биро је обављао пропагандни рад за индустрију земље (израда пропагандних издања, репортажа и фоторепортажа, филмских журнала, филмова и др.). Биро је служио као веза између Дирекције за информисање, Танјуга и других редакција, с једне, и дирекција и предузећа по питањима репортажа, филмских снимања, прикупљања и проверавања вести, старајући се о веродостојности тога материјала, с друге стране. Биро је, такође, прикупљао, сређивао и чувао документацију о индустријској обнови земље, која му је служила за повремено припремање издања, приређивање изложби и др. Сарађивао је са стручним одељењима Министарства индустрије у вези реклама индустријске производње у земљи. Да би рад Бироа био олакшан, при свакој генералној односно главној дирекцији постојала је веза са њима, коју су одржавали секретари дирекција. Ово одељење Министарства и генералне, односно, главне дирекције, као и њихови поједини стручни органи, били су дужни да пружају свестрану помоћ Бироу. Мада је Биро био у саставу Секретаријата као његов део, он је био под непосредним руководством и надзором помоћника министра индустрије ФНРЈ, од којих је примао директиве и подносио им извештај о своме раду. Василије Косић, *Инвентар фонда Министарства индустрије ФНРЈ, Архив Југославије*, Београд, 1999. година, стр. XXII

структуре моћи, архив је добио све већи значај унутар којег се историјско знање и облици сећања поново пропитују.

Документ и Монумент

Филозофски, теоријски и уметнички дискурси XX века концепт архива захватају и дефинишу на различите начине. Клод Леви-Строс вредност архива види у његовој релацији са „чистом историчношћу“, додељујући му двоструко дејство, „с једне стране, образују догађај у његовој радикалној потенцији (јер само интерпретација, која није његов део, може га засновати у разуму); с друге стране, они физички зачињу историју, тако као да само у њима одолева противречје између прошлог и садашњег, где се очувава његов траг прошлости. Архиви су оваплоћење бића догађајности“.¹⁴ Трагом радова Мишела Фукоа, Валериј Подорога (Валерии Подорога), испитује појам архива и однос архива према прошлости, садашњости и будућности. Архив се испољава као парадоксална појава која самим чином архивирања, у настојању да се у садашњости сачува оно прошло, „обликује“ прошлост и утврђује могуће кретање ка будућности. Историја се дакле не схвата као нешто дефинитивно закључено и на даље непроменљиво, већ као творевина која се гради и мења. Подорога истиче два различита облика у којима је похрањена прошлост и који стоје историји на располагању: (1) Споменик (*монумент*), коме се посвећује посебна пажња, као прошлости која се сачувала кроз причу и (2) *Документ*. У тежњи да „осигура“ научну заснованост историја је, по Подороги, изгубила оно својство које је заправо и чинило историјом: престала је да приповеда, а то значи, изгубила је „посебну вештину сећања на прошлост“¹⁵, заменивши истину приповедања (*монумент*), истином документа.¹⁶ Приповедање, као монумент, историја узима као скуп непрецизних и непозданих података који захтевају дешифровање и прераду, те га у истаживањима у најбољем случају прихвата без провере као „очевидност“.

¹⁴ Леви-Строс, Клод, *Первобытное мышление*, Москва 1994, 303–305, цитирано у: Подорога, Валериј, „О филозофији архива“, Трећи програм, број 147, Радио Београд, Београд, 2010, стр. 48.

¹⁵ Подорога, Валериј, „О филозофији архива“, Трећи програм, број 147, Радио Београд, 2010, стр.50.

¹⁶ „Документ није баш срећан инструмент историје, која је сама по себи и с пуним правом сећање; историја је одређени начин на који друштво придаје статус и развој документарној маси које се не одриче“, Мишел Фуко, *Археологија знања*, Плато, Београд 1998,

Историчар на тај начин, „гради” историју заснивајући је на „елементарним очевидностима” (документи) који су и ”инструменти и објекти” историјске спознаје. Ослањајући се на документ као „квазиочевидност” историја напосто приморава догађај „ту невидљиву магичну супстанцу” да се очитује у пољу видљивих докумената, оних који се могу прикупити, класификовати, датирати и описати - „не производи догађај документарну масу, већ напротив, прошли догађај може произићи само у сагласју с документом”.¹⁷ Суштинско неразумевање прошлости утемељено је у вери да прошло време постоји независно од нашег времена, те да прошлост треба да остане *пасивни* објект изучавања. Овако схваћена прошлост показује се као догађајност са којом можемо разговарати само језиком документа. Документ је нити истинит, нити лажан, и као такав још увек ништа не значи ван поретка са другим документима и самим дискурсом,¹⁸ тек ће накнадно задобити своју „ванвремену” вредност. Приповедање (монумент) већ „превише значи” и већ „превише тога у себе укључује”, чиме себе дисквалификује као аутентично сведочанство. Монументи су посвећени нарочитим догађајима који не губе своју дејствујућу снагу већ настављају да „исијавају” првобитну енергију догађајности. Захваљујући монументу „догађај наставља да се схвата као догађај, као да се дешава „сада” и „овде”, монумент је знак његовог регуларног понављања”.¹⁹ Валериј Подорога, запажа недостатке архива у односу на заступање историје, који се испољавају при покушају потпуног и апсолутног увида у историју. Али како прошлост није апсолутно покривена

¹⁷ Ibid

¹⁸ Слиједи чланак Donghee Sinn *Room for archives? Use of archival materials in No Gun Ri research* (Простор за архиве? Кориштење архивског градива у истраживању No Gun Ri масакра). На примјеру искуства истраживања масовних убојстава корејских избјеглица у мјесту No Gun Ri тијekom Корејског рата 1950. године, ауторица анализира кориштење архивских извора и њихов удио у повијесним истраживањима. Истраживачи масакра наводе како је кључне доказе дала усмена повијест, при чему су архивски документи кориштени како би потврдили чињенице. С обзиром да архивски материјали у овом случају нису били једини извори које су истраживачи користили, нити су процијењени као најбољи, закључује се како архивско градиво има већу вриједност када се користи као допуна других извора. Сходно томе, указује се на потребу за активнијом аквизицијском политиком архива према различитим материјалима (усмена повијест, форензички докази и др.), како би боље послужили потребама корисника, а архивско градиво имало већи удио у њиховим истраживањима. Прикази и рецензије: *Reviews.Arh. vjesn.* 54(2011), стр. 327-413

¹⁹ Подорога, Валериј, „*О филозофији архива*“, Трећи програм, број 147, Радио Београд, 2010, стр.50.

траговима, тако се никада и не може сагледати у потпуности и без остатка, „архив је увек изван времена експонирања и укључује у себе оно што је *остало*, а не оно што је *било*”.²⁰ Архив се тако појављује, као друштвена институција увек са мањком докумената, као друштвена пракса и метод дефинисани од стране политике моћи.

Архив као место моћи

Будући да не нуди апсолутно и универзално памћење, Мишел Фуко (1998) под архивом не подразумева тоталитет текстова, трагова које је историја оставила за собом, већ игру правила која одређује појављивање и нестајање, исказа, њихово чување и брисање. Архив дефинише начин на који ствари-искази постају и престају бити актуелни као и систем њихове исказивости. Стога, архиви не могу обезбедити транспарентан и непосредан приступ историји, већ само различите (ре)конструкције историја, које увек зависе од перспективе (моћи!) онога ко их је створио, али и онога ко их истражује. У свом тоталитету, архив се не може описати, али се као систем исказа као организовани корпус, структурира према одређеним правилима: „Предлажем да се сви ти системи исказа (делом догађаја, а делом ствари) назову архивом. Под тим изразом не подразумевам суму свих текстова које нека култура чува као документа свог одржаног идентитета. Не подразумевам ни установе које омогућавају да се у датом друштву забележе и сачувају дискурси које ваља задржати у памћењу и одржати увек расположивим. (...) Архив је пре свега закон онога што може бити речено, систем који уређује појаву исказа као јединствених догађаја. Архив је исто тако оно што чини да се све те речене ствари не гомилају бескрајно у неко безоблично мноштво, не уписују се у непрекидни низ, и не ишчежавају само захваљујући случајном стицају спољашних околности. Речене ствари се групишу у посебне ликове, укрштају се једне с другима кроз многоструке односе, одржавају се или ишчежавају према различитим правилностима. Оне не узмичу с временом на исти начин, него неке блистају као блиске звезде иако нам долазе из далека, док су оне нама блиске већ сасвим бледе”. (Фуко, 1998:140) Мишел Фуко проширује схватања архива изван општеприхваћеног оквира, где се садржај архива схвата као гомила акумулираног материјала који се скаладишти по прашњавим подрумима

²⁰ Ibid, стр. 48.

потрпаног у кутијама наслаганих једна изнад друге. „Архиви нису складишта старих ствари, изван простора и времена, нити су један дискурс који обједињује све оно што је речено, већ су све оно што их разликује у њиховој многострукој егзистенцији и спецификује у њиховом властитом трајању”. (Ibid: 140) Према Фукоу, архиви нису изопштена и пасивна места, већ активна места преговарања, оспоравања и потврђивања политичке, друштвене и економске моћи. На тај начин историја се више не схвата као нешто што је непроменљива прошлост, закључено и архивирано, већ као историја подложна променама. Ослањајући се на Фукоа, неједнозначност архивске структуре Подорога поставља на следећи начин: као *чисту материјалност* (архивска материјална сведочанства, документи) и архив-план (Историја), то јест архив који се трансформише, који мења распоред својих материјалних богатстава у зависности од произвољно изабраног плана историје.²¹

У промишљању архива Жак Дериде (Jacques Derrida, 1995) у деконструктивистичком маниру упућује на „архивску грозницу”. Саму реч *arkhe* одређује као двоструки принцип: онтолошки – као место где ствари почињу и номолошки – као место заповести (где људи и богови командују). „Нема политичке моћи без контроле архива, ако не и меморије. Ефективна демократизација може се измерити овим суштинским критеријумом: партиципацији и приступу архиви, њеној конституцији, и

²¹ Другим речима, ми не можемо разматрати значење архива без упућивања на ту неједнозначност његове структуре. Историја продира у архив посредством избора и поређења масе докумената који се односе на одређене догађаје. Савремена историјска наука се развија на основи онога што је, све тачније и све боље, процењено у време пројектовања догађаја. (...) Ментални планови постају метод организације све материјалности светског архива, они уносе временске помаке, споне, установљују нове хронологије, да би, на крају крајева, локализовали посебни догађај, и то у тесној узајамној вези са свим другим догађајима, који су се већ „десили”. Један временски план искључује други. Тако се проналази временски план, немогућ по трајању, који одједном обухвата неколико епоха и који дозвољава, захваљујући анализи последица пресудних догађаја, да се забележи њихова могућа ванепохална динамика, уместо да се опише у другом времену, на које су се ослањали при планирању времена посебно узете епохе. Али, постоји и други, кратки, скоро тренутни (у упоређењу с првим), фрагмент извучен из историје живота, који га преображава у серију микроскопских успоравања, у догађај. Тако Ж. П. Сартр пише „историју Флобера”. Подорога, Валериј, „О филозофији архива”, Трећи програм, број 147, Радио Београд, Београд, 49.

њеној интерпретацији“.²² Констатујући уску повезаност власти и архива Дерида уочава и наглашава фрагментарност садржаја архива, односно на присуство и одсуство трагова који одређују архив. Деконструишући појам архива Дерида истиче стратегију селективног памћења према којој су нека сећања уткана у историјску наративу, а нека не. На овај начин архив ће чувати тачно оно што треба да се запамти, све оно што треба да се заборави остаје изван архива. Архив, тако покушава да сачува оно што треба да се запамти, док изван архива оставља оно што треба да се заборави. Деридина деконструкција логике архива, заснива се на две, архиву иманентне, конституишуће, међусобно искључиве силе: једне - нагона, који архивира и истовремено потискује, ономе што је Фројд²³ назвао потискивање (*repression*, притискање) која брише трагове, па и сопствене; друге - отворене према будућности, која, као траг сопственог опстанка претпоставља, захтева или заповеда преношење или превођење. „У исти мах (...) условљености архивирања имплицирају (...) све врсте апорија које покрећу обећање или будућност, у истој мери у којој записују прошло“²⁴ Бесконачност архива огледа се тако у бескрајним могућностима контекстуализација, отворености и прихватања и оних трагова који су потиснути, заборављени (заборављено памћење) и не припадају властитом архиву. Релациони

²² Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Превод Eric Prenowitz. Chicago: Chicago University Press, 1995. Цит. у Драган Кујунџић, *Архиграфија: архив и памћење код Фројда и Дерида*, стр. 233.

²³ „Фројдови увиди о природи архива припадају промишљању модернизма управо као и мишљење Валтера Бењамина. Они се тичу могућности бесконачног умножавања и техничке репродукције - билности потискивања (*repression*) и уништавања који су на делу у оквиру модерног архива, чији је изразити пример компјутер, најсофистициранија машина архивирања. Као што је познато, први компјутер, ИВМ-ова машина *Hollerith*, по први пут је употребљена, у великој мери, приликом систематског архивирања европског Јеврејства закључно са архивирањем спискова концентрационих логора. Фројд је добро разумео, можда боље него било ко други, зашто један такав догађај, умножавајући истовремено архиве, може да произведе, једнаком безграничном снагом, њихово потпуно брисање. Препуштајући искључиво пепелу да сведочи у одсуству страшног догађаја. Оно страшно које их је произвело преостаје, али преостаје у виду апорије: као пепео, као *неизбрисиви* траг, који одлази у диму и истовремено бива заувек *избрисан*“. Ibid.

²⁴ Ibid.

однос између *памћења* и *архива* дефинише апорија *архивске грознице* у којој је садржан императив да се ”заборави архив” како би се догодило памћење.

3. Архив и редимејд у постмодерном дискурсу

Постмодернизам у уметности представља мноштво најразличитијих стилова, интерпретација, реинтерпретација, историјских фикционалних и документарних ревизија, конструкта са елементима који припадају различитим стиливима, епохама и дисциплинама као концептуализације на први поглед немогућих спојева у, фукоовски речено, површинском пребирању културе у свим правцима. На делу је констатација о нестанку јединствених и целовитих једнозначних догађаја као носиоца смисла. Сваки догађај је деконструисан у готово неограничено поље значења и интерпретација, обликујући крајње полиморфне ситуације. Посмодерну уметност карактеришу интертекстуалне и интерпиктуралне стратегије засноване на теоријама Јулије Кристеве и Ролана Барта. Стога се интертекстуалност (о којој ће бити речи у посебној текстуалној јединици) природно намеће као неизбежна и најпогоднија теоријска апаратутра за интерпретирање крајње сложених и разноврсних постмодерних уметничких пракси. Померање интересовања унутар самог текста као централног и најважнијег питања ка проблемима везаним за конституисање његовог значења, довело је до теоријског проширивања, критике и превазилажења структуралистички схваћеног појма текста. У свом есеју *Смрт аутора* (1968), Ролан Барт, традиционално схваћеном појму „дела“ које у потпуности зависи од аутора,²⁵ супротставља ‘Текст’ као неограничену производњу значења, при чему језик

²⁵ Барт о аутору и делу каже следеће: „Појам књижевности на који наилазимо у обичној култури тирански је усредсређен на аутора, на његову личност, на његов живот, његов укус, његове страсти, док се критика још увек састоји углавном од тврдњи да је Бодлерово дело неуспех Бодлера човека, Ван Гогово његовог лудила, а код Чајковског његовог порока. Објашњење неког дела увијек се тражи у мушкарцу или жени који су га произвели, тако рећи увек на крају, кроз мање-више прозирну алегорију фикције, гласа једне особе, аутора који нам се ’поверава’”. у: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, стр. 177.

поседује аутора, што за последицу има губитак аутономност у односу на језик. Текст је испреплетен цитатима и фрагментима чије ауторство више није могуће одредити, док се само значење, пребацује на онога који га чита: аутор постаје читалац. Тако се функција аутора као носиоца ауторства форме и значења дела доводи у питање: „Дати тексту Аутора значи наметнути том тексту границу, значи снабдети га коначним означеним, значи затворити то писање. (...) У мноштву писања, све треба бити расплетено, ништа одгонетано; структуру треба слиједити, пратити (попут очице чарапе) на свакој точци и на свакој разини, али нема ничега испод тога: простор писања ваља пријећи, а не пробити; писање непрестано поставља значење да би га испарило, систематски изузимајући значења. Точно на тај начин књижевност (одсада би било боље рећи писање), одбијајући да додијели неко »тајно« крајње значење, тексту (и свијету као тексту), ослобађа нешто што бисмо могли назвати антитеолошком дјелатношћу, дјелатношћу која је збиљски револуционарна, будући да је одбијање одређивања значења, на крају крајева, одбијање Бога и његових хипостаза - разума, знаности, закона”. (Барт, 1999:197-201)

Мишел Фуко (Michael Foucault) у есеју *Шта је аутор*, говори о писму као простору у којем „писац ишчезава”: „Онај ко пише беспрестанце ишчезава“.²⁶ Питања о ауторству, и оригиналности, постаје проблематично и Фуко истиче да ово као последица доводи у питање и саму теорију дела која заправо више и не постоји. Сосировски (структуралистички) модел знака, појам дела схвата као једину коначну верзија ауторве замисли, при чему је дело стабилно означено. Нестанком аутора, ослобађа се простор *текста* као неограниченој производњи значења. На овај начин читаоци кроз интерпретацију текста задобијају пресудну улогу носиоца интертекстуалности.

Појам „интертекстуалност“ увела је Јулија Кристева (Julia Kristeva), под утицајем Бахтинових концепата о несводивом плуралитету текстова унутар и изван било ког текста, као и Сосировске семиологије означитеља и означеног. По Кристевеј сваки текст представља мозаик цитата, и резултат апсорпција и трансформација од стране

Фуко, Мишел, „*Шта је аутор?*“, Теоријска истраживања 2, Механизми књижевне комуникације, Институт за књижевност и уметност, РАД, Београд, 1983. стр. 32-46

других текстова. Интертекстуалности је заједничка и писању и читању. Аутономност текста нестаје у вишедимензионалном простору, у којем егзистира мноштво приступа писању и читању од којих ниједан није оригиналан, већ су међусобној интеракцији преплитања и сукобљавања. Како Ален Грејем запажа: „Значење постаје нешто што постоји између одређеног текста и свих осталих текстова на које упућује и на које се односи, чиме се удаљава од независног текста ка мрежи текстуалних односа. Текст постаје интертекст”.²⁷

Текст је у перманентном кретању кроз мрежу различитих текстова и значења и као такав настаје у процесу комуникације унутар културе и друштва и никада није довршен.²⁸ Разматрајући питања структуре текста Кристева овај механизам размене у производњи значења подводи под појам „означитељске праксе”. Под овим појмом Кристева подразумева процес структурирања текста, „Више него као извештај говорни низ, тј. као објект размене између пошљаоца и примаоца, пракса означавања [означитељска пракса] којој приступамо може да буде посматрана као процес производње значења. Другим речима, ми ћемо моћи да проучавамо нашу ‘праксу означавања’ [означитељску праксу] (било да се она зове литература,

²⁷ Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London, 2006, 1.

²⁸ „Интерпретирати текст није дати му (више или мање исправно, више или мање слободно) значење, већ напротив, проценити која множина га конституише. Хајдемо прво да поставимо изглед победоносне множине, неосиромашене било каквим ограничењем репрезентације (или имитације). У овом идеалном тексту, мреже су многе и у међусобној интеракцији, при чему ниједна од њих није у стању да надиђе остале; овај текст је галаксија означитеља, а не структура означених; он нема почетак; он је реверзибилан; приступ до њега имамо кроз више улаза, од којих ниједан не може бити декларисан за главни; кодови које мобилише пружају се све докле око може да допре, они су неодредиви (овде значење никад није подређено принципу детерминације, осим бацањем коцке); системи значења могу преузети овај апсолутно плуралан текст, али њихов број никад није затворен, заснован као такав на неограничености језика. Интерпретација коју захтева специфичан текст, у својој плуралности, ни у ком случају није произвољна: она није питање прихватања неких значења, великодушно тврдећи да свако поједино има свој део истине; питање је, противно свакој индиферентности, тврдити сигурно постојање плуралности, које није од истинитог, вероватног, или чак могућег. Ова неопходна тврдња је тешка, јер као што ништа не егзистира изван текста, никад нема ни целине текста [...] текст мора симултано бити разликован од своје спољашњости и од свог тоталитета”. Barthes, Roland, *S/Z* (trans. Richard Miller), Hill and Wang, New York, 1975, стр.5-6.

новински извештај или максима итд.) не као једну створену структуру него као једно структурирање, као средство које производи и преображава значење пре него што је значење створено и пуштено у оптицај”. (Кристева, 1971:25-26)

Текст можемо разумети као дело које укључује и присваја, а интертекст као дело које је укључено и присвојено као текст унутар текста, што нас доводи до одлучујућег односа „аутор-текст” и „читалац-текст”. Производња интертекстуалних наратива и значења често се не подударају са намерама и стратегијама аутора чиме је укључен такозвани *intentio intertextualitatis*, односно, намера читаоца/интерпретатора да понуђене текстове интерпретира у вези са свијим специфичним знањима.

Специфичну уметничку продукцију унутар савремене уметности чија је уметничка пракса заснована на цитатној логици и јукстапозицији прикупљених, присвојених, и класификованих објеката и текстова, као и форме презентације кроз комплексе текстова и објеката, Хал Фостер назива ”*архивском уметношћу*”. (Фостер, 2004:3-22) Архивски уметник је истраживачки оријентисан према нарочитој тематски спецификованој грађи коју затим подвргава „квази-архивским” процедурама и захтевима специфичних медија и на тај начин производи и генерише нова ишчитавања архивске грађе. Овакви исходи наглашавају одлучујућу „вредност целине” те према томе и посебно условљен однос према прикупљању архивске грађе. Прикупљање може бити предмет систематског „колекционирања” или резултат привремене употребе као у случају *cite specific* инсталација. Манипулисање архивском грађом креће се у распону од документаристичког до фикционалног што опредељује степен и врсту интервенција од стране уметника. Најразличитији пронађени и присвојени артефакти (нађене фотографије, филмови, лични предмети, текстови и сл.) могу појавити и као интактни (чисти редимејд) и као артефакти који су претрпели одређене интервенције у постпродукцији. Експлоатисани извори не представљају репродуковање већ познатих чињеница већ простор потенцијално нових наратива и изворе нових значења. По Халу Фостеру ову уметност видимо „као активну и истраживачку, која обрађује грађу изнутра, покушавајући да у самом документарном ткиву одреди многоструке односе, скупове, низове и укрштајуће

јединице". (Ibid: 3-22) Један од циљева архивске уметности је да се одређене историјске чињенице реактуализују и ревалоризују у контексту прошлог и садашњег времена и на тај начин спасу од заборављавања. Кључни, генерички истраживачко-стваралачки потенцијал, овако схваћена архивска уметност, проналази у односима опозитних парова: чињенично-фиктивно, пронађено-конструисано, јавно-приватно итд. Концептуализација архива не подлеже затвореним формама, већ представља отворену структуру, унутар које су могућа различита уодношавања, ишчитавања и контекстуализације архивског материјала. Сваки потенцијални корисник има другачији доживљај сусрета са архивом. Приступ, претраживање и пропитивање архива нису више ограничени само на специјализована теоријска подручја већ су проширени на интересовања и практични рад и уметника и културних радника у ширем смислу.

Трагом пионира архивске уметности Александар Родченко је несумњиво један од зачетника идеје спајања уметности са новом социјалном и животном стварношћу. Руски уметнички експеримент с почетка XX века представља динамичан полигон различитих уметничких пракси и концепата који су редом обележени настојањима да се суштински редефинише уметност и њене функције. Родченково систематски изведено разрачунавање са сликарством, у којем је како каже Мијушковић „Медиј слике „подмукло" употребљен у сврху самодеструкције и, више од тога, деструкције читавог једног концепта уметности који се темељио на култури (штафелајне) слике," (Мијушковић, 1998:174) преко понављања „ране татљиновске пропозиције о реалним (физичким) материјалима у реалном простору, водило је ка идеји „самодовољног предмета", тј. уметничког дела у модернистичком смислу. Пројекат *Револуционарна архива А. Р.*, Родченко је замислио и реализовао кроз серију пронађених фотографија, својеврсних докумената који су се односили на ране године Совјетског савеза.

Још с краја шездесетих и почетком сдамдесетих година, у Европи се јављају тенденције у уметности које имају за циљ да истраже и представе недавну

прошлост,²⁹ са намером да се поврати сећање на заборављено и реинтерпретира историја, како каже Валтер Бењамин, уметност не сме заборавити, да „ништа не сме бити изгубљено” о нашој прошлости. Хиперпродукција докумената у медијима фотографије и видеа обезбедила је коначно огроман потенцијал за нешто другачију језичку и методолошку апаратуру у истраживању историје. Уметност је увек истраживала велике теме о постојању али је њена улога моралног судије новијег датума. Како је у питању претпоставка претпостављене стварности, уметници у својим креацијама морају правилно да вреднују напетост између фикције и истине. Западна култура не почива само на различитим па чак и контрадикторним сећањима, већ и на малим и великим заборавима (Пасерини 2003). Историја, као сећање, изгледа као читање света под лупом, фаворизује детаљ, када се не може тумачити или описати значајна снага садржаја целине. Ипак, снага фрагмента уметничког дела, понекад је тако релевантна да успева да преузме улогу општег тумачења једне епохе или чак културе. Двадесети век је продужио тренд репресије над меморијом, што је тренд који, према Валтеру Бењамину потиче из кризе појмова сећања и искуства, кризе која је типична за модерну.

Француски уметник Кристијан Болтански (Christian Boltanski), током целокупне каријере интензивно провоцира и преиспитује друштвену функцију архива као историјског памћења. Његов однос према архиву профилисан је између осталог текстовима и промишљањима Жака Дериде који пак архив види као „хипомнему” чије истинско функционисање повезује са Фројдовим „самоубилачким нагонима”, који подстичу заборав, амнезију и „тотално уништење” меморије. Болтански обилато користи фотографије из разноврсних архива, (породичних, школских, новинских), објекте сакупљене на улици (око његовог студија у Малакофу), које разврстава и јукстапонира на начин који семантичку апаратуру артикулише на напетости између бинарних опозиција: чињенично-фиктивно, јавно-приватно, историјско-семантичко. У познатом раду *Архива мртвих Швајцараца* (1989), да би изразио извесност смрти употребио је 364 појединачне фотографије портрета преминулих, али тако да их је приказао на масивном зиду од ивице до ивице, у редовима један изнад другог.

²⁹ У Француској су ове тенденције биле дефинисане као „Уметност меморије”

Неизвесност која се индукује при сусрету са овим радом је поразна и појачана уметниковом привидном индиферентношћу према толико много слика анонимних мртвих људи. Ипак, он очигледно није ни индиферентан ни несвестан утицаја који његова методологија има на посматрача. Напротив, Болтански врло добро препознаје вредност трансперсоналних слика која омогућава посматрачу да разматра своју сопствену неизвесност, и смртност, увиђајући „да сам то могао бити ја”. У овоме раду се постављају питања идентитета умрлих, начина и времена њихове смрти итд. Сlike непознатих лица, Кристијана Болтанског имплицирају асоцирајације на потресне историјске догађаје који су у сећањима многих људи, стога је тема *Холокауста* уобичајена у читању многих његових радова. Обзиром да није могуће посматрати уметничко дело са потпуном индиферентношћу према историјским конструктима, са циљем да приближи дело вишеслојним читањима, уметник мора да измести посматрачев осећај свакодневице, уводећи *неочекивано* и *двосмислено*. Уметник мора преусмерити посматрача ка сопственој имагинацији, као извору потенцијално нових значења и наративе. У том смислу рад постаје простор могућности који се одриче сигурног и дефинитивног значења.

„Новонастали облици дефинисања и репрезентације персоналне естетике и политике, од почетка деведесетих, допринели су стварању једне другачије формалне и методолошке структуре унутар уметничког изражавања. Визуелни модели блиски отвореним маркетима, базарима, пијацама и бувљацима, постали су једна од нових уметничких пракси у доба глобализације”.³⁰ Николас Бурио (Nicolas Bourriaud) овакву праксу коментарише следећим могућим разлозима: „(1) пијаца представља облик колективне форме – она је разбацана, обнављајућа и бескрајна форма, чије значење не зависи од једног јединог аутора: пијаца није једна свеобухватна формација, њено јединство налази се у многоструким индивидуалним и појединачним знацима (траговима); (2) њена форма подржава праксу реорганизације производа прошлости (Историје); (3) пијаца представља оличење бескрајног

³⁰ Шуваковић, Мишко, „Уметност у епохи глобализма“, Историја уметности у Србији XX век. Том 1. Радикалне уметничке праксе, Орион Арт, Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, Београд, 2010, стр. 801–856.

струјања/протока материјала и односа, чији се утицај најбоље огледа на примеру бестелесности *online* куповине”. (Бурио, 2002:28)

Рад *Ентузијазам* Нила Кумингса (Niel Cummings) и Марише Левандовске (Marysia Lewandowska) представља пројекат излагања архива аматерских филмова који су настали у у аматерским фабричким кино-клубовима у Пољској у периоду између педесетих и осамдесетих година. Подстицај за овакво истраживање потекао је захваљујући филму *Аматер*, Кшиштофа Кишловског (Krzysztof Kieslowski), у којем је главни протагониста био члан фабричког филмског клуба. Један од видова организовања слободног времена радника социјалистичке Пољске био је замишљен кроз окупљања и дружења унутар фабричких клубова, међу којима су филмски аматерски клубови били најпопуларнији. Овакви видови артикулисаног организовања слободног времена генерисали су кроз неку врсту креативне активности, импурсе прикривеног отпора класичном државном регулисању рада и слободног времена. Овај период карактерише жеља за самоорганизовањем, као „машинем борбе” (Antonio Negri) у којој се мешовита група састављена од физичких радника, интелектуалаца, студената и уметника бави конкретним питањима заједнице мимо званичних политичких и институционалних структура. Овакви видови самоорганизовања унутар традиционално конфликтних фабричких кругова преливали су се и повезивали са осталим разуђеним облицима социјалне борбе формирајући неку врсту, „социјалних фабрика”. (Негри). Те формације не карактеришу традиционалне форме отпора споља већ суптилно кретање „унутра и против”. Како би се сачувала аутентична слика обиља материјала уметници су заузели стратегију „немешања” - „Трудими смо се да не намећемо своје личне афинитете и укусе на обиље материјала који смо нашли. Настојали смо да поштујемо и ентузијазам и надања аутора филмова. На крају су се уз пројекције и дискусије кристалисале три широке теме: *Љубав*, *Чезња* и *Рад*. На основу тога смо филмове поделили у три програма, премда су, насупрот конвенцијама уметничког третирања „нађеног снимка”, филмови остали нетакнути, са оригиналном музиком и уз ауторство оригиналних стваралаца”.³¹

³¹ Breaking Step, Музеј савремене уметности, Баоград, 2007, стр. 65.

1. Опис пројекта

Лекција као изјава представља имплементацију акције и замишљена је као отворена структура која у измењеном контексту света уметност рачуна на “материјални удео” посматрача. Другим речима партиципација публике је замишљена као њено дословно уписивање у само дело путем активног суделовања у процесу одвијања лекције на оним местима, која су већ самом структуром предвиђена за упис ученика/студента. Неопходно је разумети је као отворени систем у којем је моменат промене конститутиван за њено функционисање унутар света уметности. *Лекција 19УН* се одриче целовите значењске (пред)одређености коју материјални чин извођења представља или изражава и која, изводећи се као *процес* уместо као затворено дело, отвара своју означитељску мрежу интертекстуалном окружењу. У измењеном контексту посматрачу се нуди несигуран простор, ослобођен (лишен) логике консензуса реалности, што га напросто приморава да ”ситуацију” решава помоћу имагинације стварајући на тај начин нова значења. С друге стране треба имати у виду да је разумевање контекста ствар сваког учесника понаособ. Иако перформатив следи логику конвенције, релативност индивидуалних разумевања дају му променљиви карактер. Текст је како истиче Фуко ”интерактиван функционалан језик будући да је увек елемент друштвеног процеса размене значења” (Фуко, 1983 :124).

Стога се *Лекција 19УН* не нуди посматрачу као ”хомогена композиција” која чини семантички унификовану целину. Лекција није неутралан догађај линеарног претраживања докумената и података, већ истражује семантику појединачних елемената у њиховим многоструким односима, истовремено, предлаже и провоцира нови поредак афективних асоцијација.

Инсталацијска поставка

Пројекат *Лекција 19УН* је звучна просторна инсталација. Инсталацијска поставка концептуално фаворизује простор „испражњен од слика и ствари“ и у целости је

подређен звуку. Присуство објеката је редуковано на репродукцијске уређаје, пратећу техничку опрему и реквизиту неопходну за репродукцију и снимање звука. Простори са посебном архитектоницом (амфитеатри, ауле, дисфункционализовани верски објекти исл.) засновани на акустици могли би бити нарочито занимљиви за инсталирање *Лекције 19УН*.

Инсталацијска поставка укључује:

1. Два репродукцијска уређаја: магнетофон Ухер 4000 репорт Л (1962),
2. Басф Тапе 13/280м са тонским записом “Лекција 19УН”
3. Два Микрофона Ухер М517 за снимање звука током трајања инсталацијске поставке.
4. 2-4 подна сталка за микрофоне
5. Двоканална/четворокнална миксета
6. Појачивач звука
7. 2-4 или више звучних кутија по потреби

Наведене компоненте (од 1-3) су део личног *архива*³² који у виду разноврсног документарног материјала прикупљам последњих 25 година.

Побројани уређаји и опрема распоређују се у простору тако да су репродукцијски уређаји (магнетопони) међусобно повезани. Репродукцијски уређај бр.1 емитује (у loop-у) звук (*Лекција 19УН*) а репродукцијски уређај бр.2 је у режиму “снимање-пауза” са улогом наснимавања звука. Репродукцијски уређај бр.2 је истовремено повезан путем звучног миксера са распоређеним микрофонима постављеним у простору на подним сталцима у висини просечне висине човека. Потенцијални посматрач/слушалац/говорник активирањем команде “снимање-пауза” активира снимање сопственог гласа на репродукцијском уређају бр.2. Испражњен простор

³² У архивској колекцији налазе се прикупљени материјали везани, осим за тонске записе и солидна колекција Стандард 8 и Супер 8 филмских записа, слајдова, црно-белих и колор негатива, фотографија, фото албума, часописа, књига, писаних докумената, каталога, грамофонских плоча, аматерских рукотворина и слично. Прикупљени материјали као трагови у времену, захтевали су и аналогну технологију неопходну за ишчитавање прикупљеног материјала.

у окол о микрофона дозвољава приступ већем броју учесника истовремено, чиме се реализује вишегласни звучн запис. Један од могућих праваца интерактивне игре наснимавања је мултипли звучни запис који преслијавањем, записа на запис и тако редом, води гласовну звучну слику ка *шуму*.

Инсталацијска поставка је променљива категорија, зависна од конкретних изложбених простора и може варирати у потребној пратећој опреми (броју прикључених микрофонских места, звучничких јединица, сталака итд). Једна од могућих инсталацијских поставки рачуна и на јавне просторе, мање или више фреквентне локације свакодневне социјалне динамике.

Структура Лекције 19УН

Реконтекстуализацијом артефакта *Лекција 19УН* генерисана су многострука дејства чији су извори: у самој форми као отвореној структури с једне стране, и у интертекстуалним значењима смештеним у самом садржају *Лекције 19УН*, с друге стране. Како је у питању образовни садржај одговарајућа пажња биће посвећена и методичким аспектима креирања садржаја Лекције. Први и последњи-трећи део су резервисани за музичке теме које се јављају у уводном и завршном делу лекције. Средишњи део Лекције који се односи на текстуални садржај (Преамбула УН) следи принцип удвајања текста. У првом делу лекције, текст се изговара као целовити континуум, односно у континуираном следу без прекида и пауза, управо онако како се очекује да буде прочитана једна декларативна изјава, која својом садржином означава инсталацију одређеног друштвеног договора.³³ Други део текстуалног дела лекције, или део који је нарочито замишљен и прилагођен увежбавању изговора кроз

³³ На конститутивној седници организације Уједињених нација у Сан Франциску 24. јуна 1945. године исти овај текст Преамбуле прочитао је Лоренс Оливије у ”надахнуто узвишеним” тону, који је уједно означио проглашење оснивања ове међународне наднационалне организације.

понављање, издељен је временским интервалима³⁴ на сегменте који простор (временски простор) ритмички структурирају према сету реченичких фраза. Тако се после сваке изговорене фразе (попуњен простор) појављује празно место резервисано за понављање предходно изговорене реченице или дела текста. Јасно је да овакав патерн има функцију стварања навика и учење образаца, такозвано условљавање кроз понављање, обликовање и увежбавање. Одвијајући се у времену, лекција као процес настајања у времену постаје *догађај*. Оваква форма говорног догађаја показује, међутим, изненађујуће поклапање са строго утврђеном формом једног другог догађаја, догађаја полагања *заклетве*. Овде се дакле не ради о сличностима већ у формалном смислу потпуном поклапању. У настојању да се кроз понављање тачно и дословце изговори текст испољава се неизбежна перформативна реализација чина заклетве. Специфично “искуство заклетве” које спонтано насељава простор Лекције у поменутом делу намењеном говорном увежбавању кроз понављање “реченичких фраза”, своје особено употпуњење такође дугује и карактеру изговораног текста који је специфично правне природе (Преамбула УН).

Обзиром на чињеницу да говорни чиновни укључују интенционално понашање то сама изјава постаје делатна афирмација. Основна теза и Витгенштајнове и Остинове теорије је схватање језика као “делатне” чињенице којом чинимо нешто материјално у смислу да њиме делујемо, док сама теорија говорних чиновна улази у корпус теоријске апаратуре филозофије деловања. На овом месту сусрета права, религије и лингвистике започиње један крак истраживачке авантуре пројекта *Лекција 19УН* чији је заједнички именитељ *заклетва*. Други крак који полази од *акузматике* гласа тражећи пут до Лакановског *pettit objekt a*, обећава сусрет са овим првим.

³⁴ Роџер Скрутон (Roger Scruton) је музику категоризовао као временску уметност, а полазећи од става да је звук посебан тип *догађаја* који се везује за одређени тренутак у времену (Скрутон 2005/2009, 175). Будући да траје у времену, звук можемо да појмимо као процес (звук који постоји у времену) који постаје догађај, звук који носи време у себи, уколико има одређен почетак и крај (Скрутон 1997, 9).413

2. Лекција 19УН као редимејд

Лекција 19УН представља конкретан пронађен и присвојен објект/документ који се у интактном стању (чисти редимејд) уводи у контекст уметности и то га чини коекстензивним са формом уметничког дела. Двозначна одредница објект/документ која истовремено и спаја и раздваја указује на сложену структуру артефакта у архиварском смислу строго говорећи. Одредница објекат односи се на пронађени репродукцијски уређај, магнетофон, укључујући и припадајући носач звука - магнетофонску траку. Одредница документ односи се на звучни запис са одређеним садржајем који је у овом случају физички везан за конкретан носач звука - магнетофонску траку. Чини се да овај органски склоп документарног садржаја и његове форме показује функционално условљено јединство елемената. Стога би ова подела на објекат и документ такође била условна, и више дугује устаљеној употреби унутар архиварског вокабулара, јер већ у проширеном пољу “архивске уметности” губи на оштрини будући да се било који артефакт може појавити као траг у времену или документ у историјској перспективи. Посматран из ове перспективе магнетофонски уређај из пионирских времена ширења акузматике звука с разлогом добија документарни карактер.

Пројекат “*Лекција 19УН*” актуализује вредности редимејда, промишља и преиспитује могућности оваквог концепта као неизбежне историјске референце. Везано за појам преузимања објекта неопходно је навести извесна подударња као и одступања у односу на историјски усвојен појам редимејда. Дишан напушта улогу конзумента и присваја улогу ствараоца уметничког дела, чиме истовремено, измешта, детериторијализује и реконтекстуализује предмет намењен широкој потрошњи у уметнички објекат. “Апсолутна одређеност” у дословном материјалном смислу за редимејд је одлучујућа чињеница, док парадоксално престају да важе његове “визуелне” атрибуције. Предмет је у појавном смислу, заправо, остао неизмењен, али се у новом контексту перцепције, иако “већ познатим”, указује као нешто сасвим ново и другачије. То ново и другачије, појавно неегзистирајуће, генерише се на менталном плану, као резултат оживљавања у новом контексту, као уметнички

артефакт. С друге стране неодада артикулише ђубриште и оно у својству културног артефакта постаје конститутивни елемент уметничког дела.

Лекција 19УН није преузети артефакт у дишановском смислу, по принципу пасивности и индиферентности према било којем његовом значењу пре увођења у контекст уметности, нити коштутовском да би се изразиле дефиниције и потврдили теоријски ставови. Критеријуми одабира и присвајања објекта нису засновани ни на дадаистичком принципима случаја, нити у надреалистичком смислу такозваног ”срећног сусрета”, већ је овај избор резултат нарочите претраге која циљано присваја одређене артефакте. Дишанова “индеферентност”, “одсуство заинтересованост” или “тотална “анестезуја” по питању избора предмета или редимејд објекта, овде је замењена скупом услова које то “нешто” треба да задовољи да би постало кандидатом избора и присвајања. Такође Дишанов концепт или императив новог, неупотербљеног, индустријски или занатски произведеног конзумерског производа, овде је замењен ставом који не прави разликовање порекла, новог од сатарог, коришћеног од некоришћеног.

Пројекат је *Лекција 19УН* је базиран на специфичној вредности личног архивског фондуса који садржи разноврсне артефакте окарактерисане као *objet trouvé* - нађени објекат/документ/запис. Архив представља динамичну територију документарне грађе која захтева систематично одржавање и класификацију пронађениог материјала као и сталну попуну. За опсервацију, разврставање и класификацију докумената, као и за потребе изложбених поставки, било је неопходно изтражити већину технологија од којих су неке одавно напуштене као што су: дијапозитиви, 3Д дијапозитиви, дијапројектори, стандард 8 и супер 8 филмови и камере, филмски пројектори, магнетофони и магнетофонске траке, микрофони, грамофони и итд.

3. Лекција 19УН као наставно средство и документ

Лекција 19УН је пронађено и присвојено наставно средство намењено учењу енглеског језика изворно конципирано као нарочита аудитивна форма са циљем да олакша и интензивира увежбавање изговора на страном језику. У време када је креирано ово наставно средство током седамдесетих година прошлог века, развој технологија аналогног записа звука бележи значајан напредак, што је условило да употреба овог медија убрзо заузме значајно место у продукцији дидактичких средстава. Снимљени звучни материјали отворили су могућност самосталног увежбавања изговора који је вођен прецизном структуром лекције. Једна од посебних предности аудио-дидактичких средстава била је могућност наснимавања изговора ученика што је значило и могућност непосредног преслушавања забележеног снимка и уочавања свих нијанси правилног и неправилног изговора. Структура наставног садржаја/лекције дизајнирана је и базирана на принципима аудио-лингвалног метода учења страних језика. Структурална решења овог метода која су уграђена у патерн Лекције биће одлучујућа за увођење идеје о очекиваној “материјалној” партиципацији (не само интерпретативној) посматрача у делу и продуковању нових значења. Из наведеног разлога сматрам неопходним да у најкраћој форми изложим опис и најважније основне принципе овог модела.

”Дрил”

Аудио-лингвални приступ који претежно заговара структурална лингвистика заснована на бихејвиористичкој теорији, полази од становишта да је језик састављен од језичких структура и образаца, односно начина на који их говорник уобичајено користи. Усвајање граматичких структура креће се од мање сложених ка комплекснијим, а од ученика се очекује да разумеју правила. Учење језика је стварање навика и учење образаца, условљавање кроз понављање, обликовање и увежбавање. Тако се форма и меморисање одређених образаца користе за индуктивно презентовање правила. Практикују се вежбе “дриловања” (које смањују и исправљају грешке) док сама настава страног језика не иде даље од нивоа реченице. Настава се најчешће изводи у језичким лабораторијама, користе се

аудитивна и визуелна наставна средства. Порекло аудио-лингвалног метода Ханс Хајнрих Штерн (Hans Heinrich Stern, 1990) види у Америци, у “Војном методу“, како је назвао АСТП метод. Достигнућа лингвистике и психологије средином XX века имала су значајан и дуготрајан утицај на методичку наставе страних језика. Структуралисти су понудили дељење језика на мање секције и научно контрастирање језика, док су бихевиористи истицали модел условног увежбавања. По аудио-лингвалном методу, превођење је било забрањено, док се поред тематских дијалога за дриловање велика пажња посветила изговору страних речи. После дуго година примене у пракси аудио-лингвални метод је критикован од стране генеративних лингвиста (језик поседује хијерархијску структуру), когнитивних психолога (појединац не може стећи начин понашања, нарочито лингвистичког, путем дрила) и самих наставника који су увидели да се комуникативне функције језика не усвајају у довољној мери без обзира на добро усвојен изговор градива путем механичких вежби. Принципи који су обликовали аудио-лингвалну методолошку праксу могу се, у најважнијем, свести на следеће:

1. Учење страног језика је у основи процес формирања механичких навика. Добре навике се стварају пре путем давања тачних одговора него чињењем грешака. Шансе за прављење грешака бивају минимизоване путем меморисања дијалога и извођењем вежби понављања језичких образаца. Језик је вербално понашање - то је аутоматска продукција и разумевање исказа и може се научити ако се утиче на студенте да уче на тај начин.
2. Језичке вештине се ефикасније усвајају ако су садржаји које треба научити из циљаног језика, презентовани у говорној форми пре него што су виђени у писаном облику. Аурално-орални (слушно-говорни) тренинг је потребан да би се обезбедила основа за развој других језичких вештина.
3. Аналогија обезбеђује бољу основу за учење језика него анализа. Аналогија укључује процесе генерализације и дискриминације. Објашњења правила се, према томе, не дају док студенти нису увежбали обрасце (патерне) у различитим контекстима и сматра се да они обезбеђују перцепцију укључених аналогија.

Вежбе могу оспособити оне који уче да формирају тачне аналогije. Стога је приступ учењу граматике суштински више индуктиван него дедуктиван.

4. Значења која имају речи језика за онога коме је то матерњи језик, могу бити научена само у лингвистичком и културном контексту а не у изолацији. Учење језика тако укључује учење аспеката система културе људи који говоре тај језик. (Риверс 1964: 19-22)

У семиналном делу *Verbal Behavior* (1957), Б.Ф. Скинер (Burrhus Frederic Skinner) изјављује следеће: ”Немамо разлога да претпостављамо да се вербално понашање разликује у било којој фундаменталној тачци од невербалног понашања, или да било какви нови принципи морају бити пронађени због тога”. Оснажени оваквим ставовима аудио-лингвисти су дизајнирали курсеве и наставне материјале који су истицали условно увежбавање.

Погледајмо сада на који начин аудио-лингвална метода креира структуру лекције, коју врсту садржаја уграђује и какви су потенцијали овог патерна. Пођимо најпре од структуре лекције и идентификовања понуђених садржаја. Композициона структура *Лекције 19УН* је типично трипартитна. Први и последњи-трећи део су резервисани за музичке теме које се јављају у уводном и завршном делу лекције. У уводном делу Лекције препознајемо соундтрак из филма Ота Лудвига Премингера (Otto Ludwig Preminger) *Exodus* (1960), који је компоновао Ернест Голд. Одјавни, трећи део лекције песмом *Problems*, популарног поп, рок, и кантри састава *Everly Brothers*, обраћа се младима, који у основи и чине циљну групу којима је лекција намењена. Средишњем или централном делу лекције припада текст који се реализује у говорној форми и чији је семантички садржај Преамбула Уједињених нација. Позивајући се на Риверса (1964), и ставове о учењу језика који укључују аспекте система културе долазимо до закључка да су ови аспекти осим кроз централни текст у лекцији наглашени и пажљиво изабраним поменутих музичким садржајима. Интегрисани музички садржаји остварују веома важну функцију увођења и упознавања са системом културних образаца који, као што ћемо видети у случају *Лекције 19УН*, претендују да сумирају и представе културу на универзалном нивоу као културу

човечанства. Стога ови минијатурни аранжмани или колажи текстова (овде и поменуте музичке садржаје разумемо као текстове) који су истовремено историјски фрагменти постају својеврсни документи читаве једне културе. У контексту уметности снага фрагмента понекад може постати релевантна у толикој мери да осветли и читаву једну културу. Ово је нарочито значајно када се има у виду немогућност да се захвати и опише целина у свом тоталитету.

Шта, дакле стоји иза ових музичких садржаја и како се они уклапају унутар лекције узете у целини? Да бисмо одговорили на ова питање неопходно је најпре сагледати ове садржаје као документарни материјал, као израз друштвених и културних кретања једног времена које “припада прошлости”. Припадање прошлости схваћено је само условно јер прошлост не схватамо као „пасивни објект” као агломерат чињеница фиксиран негде у времену, као окончан, већ у његовом односу према садашњости и будућности. Стога је архивирање поменутих фрагмената у настојању да их у садашњости сачувамо као „оно прошло” заправо „обликовање прошлог” и утврђивање могућих „кретања у будућности”. Шта у поменутом смислу о овим темама сазнајемо?

„Exodus”

Уводна тема у *Лекцији 19УН* је славна музичка тема из филма *Exodus* коју је компоновао Ернест Голд. Исте 1960. године Филм *Exodus* је добио награду Оскар за најбољу оригиналну музику, а већ следеће 1961. године Голд је освојио награду *Греми* за најбољи саундтрек албум и песму године. Ово је једина инструментална песма икада, која је добила ту награду. Главна тема из филма *Exodus* доживела је огромну популарност и биће широко прихваћена, ремиксована и реинтерпретирана од стране многих уметника све до данас.³⁵

³⁵ Овде ћемо навести само нека о музичких имена и састава као што су: Jacques Leroy and His Orchestra, April 1961; Percy Faith & His Orchestra, 1961; Eddie Harris, 1961; The Gene Rains Group, 1961; Exodus, Martin Denny, August 1962; Grant Green, 1962; Neal Hefti and His Jazz Pops Orchestra, 1962; Ray Bryant, 1962; Chet Atkins, April 1963; The Eagles [2], August 1963; Davy Graham, 1963; Quincy Jones, 1963; Slide Hampton, 1963; Dizzy Gillespie, 1964; Roger Williams, September 1965; Joe Harnell and His Orchestra, 1965; Billy Stewart, February, 1967 итд.

Епски филм *Exodus* (1960) базиран је на мелодраматичном роману ³⁶ Леона Уриса (Leon Marcus Uris) из 1958. године. Филм је продуцирао и режирао Ото Премингер, сценарио је написао Далтон Трумбо (Dalton Trumbo) ³⁷. Филм је реализован је од стране *Alpha and Carlyle Productions*, а дистрибуиран од стране *United Artists*. Широко окарактерисан као „ционистички еп“, филм је био идентификован од стране многих коментатора као изузетно утицајан у подстицању ционизма и ширењу подршке Израелу у Сједињеним Америчким Државама. Прича филма послужила је као ефективна пропаганда са циљем да се се супротстави континуираном анти-семитизму и анти-израелским расположењима. У време премијерног приказивања *Exodus* држава Израел била је стара већ дванаест година, а Холокауст завршен пре петнаест година. Ипак, антисемитизам је још увек преовладавао у Сједињеним државама, а Израелу је још увек била неопходна политичка, војна, новчана и социјална подршка. У прилог настојањима да се креира једно другачије расположење и обезбеди поменута подршка израелском народу, филм се показао као моћно средство са изванредним убеђивачким потенцијалом. У ту сврху Филм користи мелодраматске алате које карактерше употреба стереотипних карактера са пренаглашеним понашањем, емоцијама, поједностављеним моралним профилима, и неизбежним конфликтом. Фокусиран на узбудљивом и сензационалном заплету

³⁶ *Exodus* је роман америчког књижевника Леона Уриса објављен 1958. године, познат као један од највећих бестселера свог доба и један од најутицајнијих историјских романа 20. века. Радња, великим делом инспирирана стварним догађајима везаним уз брод *SS Exodus* се догађа у Палестини под британском влашћу непосредно после Другог светског рата, у време када тамо ескалирају сукоби између арапског и јеврејског становништва. Протагонист је Аги Бен Саанан, припадник тајне јеврејске организације *Mossad Le Aliyah Bet* који ствара план за спектакуларни пребег јеврејских избеглица интернираних од стране Британаца у Палестину, а што би им требало не само да створе трајно ново уточиште, него и олакша стварање будуће јеврејске државе. *Exodus* тај заплет користи као оквир за приказивање животних прича ликова који учествују у Бен Саанан-овом плану, а што омогућава увид у историју Јевреја и Палестине. *Exodus* је Урис писао великим делом инспириран својим искуствима као америчког ратног дописника за време суетске кризе 1956. године

³⁷ Успех филма открива и ”локалну холивудску причу” везану за ангажовање сценаристе Далтона Трумба који је десет година био на ”црној листи” збоге комунистичких уверења, те је био присиљени да ради под псеудонимом. Заједно са филмом *Спартак*, за који је сценарио такође написао Трумбо окончава се холивудска црна листа .

пуном романсе и драме, подржан емотивном музиком како би се изазвало узбуђење, *Exodus* користи ове алате да пробуди интересовање и утиче на осећања и ставове публике.

Овај епски, дирљиви, сензационални филм је приказао тегобну историју Јевреја и изазовне године које воде успостављању државе Израел. *Exodus* је створио универзални апел приказивањем слика и симбола тријумфа и етике, који су слични америчким, као и хероја који су типизирани као емпатични “нови јевреји”: снажни, храбри, морални и благонаклони израелски карактери са којима би американци могли лако да се идентификују. Ауторка, Јозефа Лошицки (Yosefa Loshitzky, 2001) наглашава како су приказане сличности између Израела и Америке повезале хришћанску америчку публику са јеврејима и Израелом. Анализом која показије холивудизацију различитих типова карактера, Лошицки реферира на модификацију историјских карактера и догађаја у идеализоване америчке слике, и трансформацију измучених, слабих, сиромашних људи који су преживели холокауст, у снажне, храбре, американцима налик “нове јевреје”. Ово описује сврху филма: показати америчкој публици да су модерни јевреји и ционизам веома слични американцима и западној филозофији. Лошицки говори и о “искупљујућем ционизму” који се односи на све оне који нису прави ционисти али пружају пуну подршку као средство борбе против анти-семитизма. Мучно осећање да није довољно учуњено да се заштите европски јевреји који су претрпели ужасе холокауста требало је да буде ублажено овим виртуозним и респектабилним начином израза поштовања према шест милиона убијених људи као и према онима који су успели да преживе. (Лошицки, 2001:Поглавље 1)

Exodus не приказује историју нити целовито нити темељно. Политиком заобилажења конфликтних места у роману која су код Леона Уриса често анти-арапски и анти-британски интонирана, филм заправо тактички избегава значајан комплекс нерешених питања. Леон Урис је описао свој роман као хронику “највећег чуда наших времена” и објаснио да “она говори причу о јеврејима који се враћају“ након

векова злостављања, понижавања, тортуре и убиства, да уклешу једну оазу у песку изнутрицама и крвљу”.

Роман је брзо постао популаран бестселлер са милионима продатих копија на великом броју језика. Огроман успех романа је донео славу и реноме имену *Exodus-a*, које је, заузврат помогло филму да постане изузетно популаран. Додатно су безбројни прикази романа и рекламе за роман и филм, повећале видљивост *Exodus-a*, промовишући га као обавезног за читање и гледање (must-read and must-see). Велико одобравање, продаја књига, читање романа и невероватне статистике гледаности филма су показале успех ове приче. Милиони људи су били изложени и под утицајем наратива који је приказан у *Exodus-у*, порука љубави, мира и толеранције према другима.

“Problems”

Завршна тема у *Лекцији 19УН* припада музичкој нумери *Problems*, великом хиту америчког поп, рок, и кантри дуета *Everly Brothers*. Одабир музичке нумере са симптоматичким називом посматрано у линеарном следу текстова у лекцији; *Exodus--Преамбула УН - Problems*, усмерава на могуће интерпретације. Садржај нумере испуњен је централним темама љубави и генерацијског нераумевања типичних за расположење генерације младих 60-тих година. Хит је објављен 1958. године и припадао је оном језгру културних изданака који су покренули кључна социјална и културна питања. *Everly Brothers* су својим пресудним утицајем на *Beatles* допринели убрзаном сазревању сензибилитета рок музике, и освајању личних слобода. Као отелотворење принципа саме промене, Битлси су постали главни симбол културне трансформације и истински лидери покрета младих. 1960. година.

Треба подсетити да, шездесетих година, Америку као и остале западне земље потреса криза преиспитивање темељних вредности на којима су ова друштва заснована. У таквој атмосфери напетости и неспокојства, појава *контракултуре* (counterculture), настаје као израз политичких идеја, начина живота и филозофских и уметничких поставки препознатљивих по супротстављању обрасцима доминантне

културе. Контракултура је присутна када се генерацијски циљеви разликују од важећих норми или када стреме њиховој радикалној промени. Генерацијски сукоб се јавља услед генерацијске неједнакости испољенене у несразмерном монопољу над разноврсним санкцијама. Он је израз нарочите засићености претходним, чији подстицај долази из тежњи и потреба младих, као и незадовољства (класним, културним, етничким, расним) постојећим стањем, у којем се на замршен и често утопијски начин исказују визије будућег. Антиратни покрет младих у САД и Западној Европи 1968. године уперен је и против прећуткивања фашистичке прошлости старије генерације у СР Немачкој. Симптоматичо је, међутим да су све темељне вредности, изражене у захтевима младе генерације, већ одавно уграђене у основна правна начела светске заједнице. (Преамбула УН) Догађаји који ће уследити потврдиће антагонизме и отворити нове кризе које се попут ризома гранају у простору и времену глобално и апсолутно.

4. Лекција 19УН као правни документ

Како средишња тема, “Преамбула УН” унутар *Лекције 19УН*, својом формом и правним садржајем превазилази квалификацију простог аудио-лингвалног “културног додатка”. Разлози леже у чињеници да се током извођења, унутар Лекције као декларативне правне изјаве, (1) уписује ”енергија” посматрача/слушаоца/учесника (2) генеришући нове форме и значења. Овом делу лекције припада опсежнији приказ који ће следити поделу према *конститутивним* и *конституисаним* елементима форме. Сходно томе први део излагања биће везан за Преамбулу УН као *правну форму* документа; други на генеришућу *форму заклетве*; и трећи за *акузматичку гласа*. ”Конституисани” елемент форме препознат као *заклетва*, базиран је на напетости која се јавља на месту сусрета отворене структуре лекције и акузматичке гласа. Специфични удео поменуте напетости односи се на раскорак између семантичког значења документа и монотонно равнoг, готово успављујућег

гласа наратора. Одредница ”конституисани” дословно указује на новонастали, елемент форме (заклетва) који се генерише током извођења Лекције 19УН.

На конститутивној седници Уједињених нација³⁸ одржаној, 24. јуна, 1945. године, Лоренс Оливије (Laurance Olivier) ”испушта глас живе речи” којим потврђује правоснажност ”писане речи” садржане у тексту Преабуле који гласи:

Preamble of the UNITED NATIONS

WE THE PEOPLES OF THE UNITED NATIONS DETERMINED

to save succeeding generations from the scourge of war, which twice in our lifetime has brought untold sorrow to mankind, and
to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women and of nations large and small,
and

to establish conditions under which justice and respect for the obligations arising from treaties and other sources of international law can be maintained, and
to promote social progress and better standards of life in larger freedom,

AND FOR THESE ENDS

to practice tolerance and live together in peace with one another as good neighbours, and
to unite our strength to maintain international peace and security, and
to ensure, by the acceptance of principles and the institution of methods, that armed force shall not be used, save in the common interest, and
to employ international machinery for the promotion of the economic and social advancement of all peoples,

HAVE RESOLVED TO COMBINE OUR EFFORTS TO ACCOMPLISH THESE AIMS

³⁸ Уједињене нације су ”Међународна организација земаља успостављена 1945. године, која је наследила Лигу народа, да промовише међународни мир, безбедност и сарадњу. Њени чланови, првобитно земље које су се бориле против сила осовине у Другом светском рату, сада броје скоро 200 и укључују већину суверених држава света. Администрацију чини секретаријат на челу са генералним секретаром. Главно саветодавно тело је Скупштина, у којој свака земља чланица има један глас; донете препоруке нису обавезујуће за чланове, и уопште имају мали утицај у светској политици. Савет безбедности сноси главну одговорност за одржавање мира и безбедности, и може позвати чланове да предузму мировне акције, у циљу спровођења својих одлука. Седиште УН-а је у Њујорку”. www.oxforddictionaries.com/definition/english/united-nations

Accordingly, our respective Governments, through representatives assembled in the city of San Francisco, who have exhibited their full powers found to be in good and due form, have agreed to the present Charter of the United Nations and do hereby establish an international organization to be known as the United Nations.

ПОВЕЉА УЈЕДИЊЕНИХ НАЦИЈА

МИ, НАРОДИ УЈЕДИЊЕНИХ НАЦИЈА РЕШЕНИ

да спасемо будућа покољења ужаса рата, који је двапут у току нашег живота нанео човечанству неописиве патње, и да поново потврдимо веру у основна права човека, у достојанство и вредност људске личности, у равноправност људи и жена и нација великих и малих, и да обезбедимо услове под којима ће моћи да се очувају правда и поштовање обавеза које проистичу из уговора и других извора међународног права, као и да радимо на социјалном напретку и побољшању животних услова у већој слободи

И У ТОМ ЦИЉУ

да будемо трпељиви и да заједно живимо у миру једни с другима као добри суседи, и да ујединимо своје снаге ради одржања међународног мира и безбедности, и да обезбедимо, прихватањем начела и установљењем метода, да се оружана сила не употребљава изузев у општем интересу, и да користимо међународни механизам у сврху унапређења економског и социјалног напретка свих народа,

ОДЛУЧИЛИ СМО ДА УДРУЖИМО СВОЈЕ НАПОРЕ РАДИ ОСТВАРЕЊА ОВИХ ЦИЉЕВА

Сагласно томе, наше односне владе, посредством својих представника окупљених у граду Сан Франциску, који су поднели своја пуномоћја у исправном и прописном облику, усвајају ову Повељу Уједињених нација и оснивају међународну организацију која ће се звати Уједињене нације.

Појам Преамбула односи се на форму правног документа који представља уводни део уставног прописа. “Садржина преамбула потврђује полазно сазнање да је тај део текста Устава специфичан по свом тону, односно дикцији. Наиме, потврђује се да

преамбула има јаче наглашен свечани тон, што се постиже како дикцијом, тако и „тешким“ речима, уз мноштво јаких епитета.”³⁹

Већ ова полазна сазнања о преамбули упућују на неопходност да се овој форми правног документа посвети примерена пажња, најмање, у мери у којој је разумевање појма и функције преамбуле неопходно за целину обухваћеног права, на пример, једне државе. У одговору на питање “шта је, пре свега, преамбула?” Владимир Микић, каже следеће: “У *формалном* смислу, она представља увод у целину устава (без обзира на то да ли је званично насловљена као „преамбула” или носи неки други, алтернативни назив); формална класификација уистину пружа „једноставно и техничко препознавање преамбуле” као уводног дела уставног прописа. Насупрот томе, у *суштинском* (материјалном) смислу, преамбула не мора да се нађе на неком прецизно утврђеном месту у уставном тексту. Важније је да буде препозната њена сасвим аутентична садржина, која се састоји у приказивању историје доносиоца устава (народа или државе), односно његових темељних вредности и начела. Чак и уставни који немају преамбулу у формалном смислу понекад садрже одредбе (готово увек у уводним одредбама нормативног дела устава) које могу бити квалификоване као преамбуле у материјалном смислу.”⁴⁰

Компилацијом различитих увида неколико аутора Микић наводи основне функције преамбуле: ”Кроз „едукативну” функцију остварује се “тежња уставотвораца да увери грађане у обавезу потчињавања писаном праву” Текст преамбуле је писан једноставним језиком како би био разумљив најширој популацији. Важно је нагласити да „помоћу инспирисања и мотивисања народа, преамбуле могу да пруже помоћ како би преостали део уставног текста био ефикаснији него што би иначе био”. Следећа, „интегративна” функција преамбуле представља „део устава у којем се најбоље одражавају уставна разумевања аутора”, те да таква („консенсуална”) преамбула има потенцијал да уједини грађане (као што преамбула са супротним

³⁹ Кутлешић, В., 2010, *Преамбуле устава – упоредна студија 194 важећа устава*, Анали Правног факултета у Београду, 2, стр. 65.

⁴⁰ Ibid.

циљевима може да „подели народ”). Устави имају и друге функције осим да створе примењиво право: њима треба да буду изражене и „темељне вредности и тежње народа”, односно да исти тај народ обједине тако да од њега „створе нацију”. Преамбула има и „експланаторну” функцију која изражава разлоге усвајања устава, односно његов *raison d'être*. Када се наглашава контекст усвајања устава, преамбуле се могу одредити и као „експресивни текстови” (Микић, 2014: 434).

Када је у питању обавезујућа правна снага преамбуле, новија истраживања упућују на растући тренд у погледу обавезујуће правне снаге преамбуле у тумачењу уставног документа.⁴¹ Текстови преамбуле садрже појмове који припадају правном и ванправном (политичким) језику. Појмови као што су: владавина права, правна држава, заштита основних права и слобода грађана, национални суверенитет, права народа на самоопредељење, су појмови који припадају *области права* и израз су темељних начела конкретне заједнице. Текстом преамбуле утврђени су конститутивни елементи односне заједнице („грађани”, „народ” или „нација”) као носиоци суверености. Сувереност доносиоца устава је често истакнута фразом која се позива на “народ” и у уводној синтагми преамбуле гласи; „Ми, народ”⁴². У овој

⁴¹Немачки Савезни уставни суд установио је, у случају „Лисабон” из 2009. године, да „уставна обавеза стварања уједињене Европе, која проистиче из члана 23. став 1. Основног закона и његове преамбуле значи посебно да немачки уставни органи немају политичку дискрецију да одлучују о томе хоће ли да узму учешћа у европским интеграцијама или не”, без обзира на то да ли би оваква њихова одлука за последицу могла да има сужен обим надлежности савезне државе. Исти суд истакао је још 1972. године да идеал поновног уједињења двеју немачких држава представља „уставну заповест” и установио да преамбула Основног закона има важну улогу у тумачењу појединих његових одредаба. Ове одлуке су важне с обзиром на чињеницу да преамбула уставног прописа „генерално нема правну снагу у немачком уставном праву”. Владимир Микић, *Функције преамбула савремених устава*, Правни записи, 2014, бр. 2, стр. 438.

⁴² Са Истом уводном синтагмом срећемо се и у повељи Уједињених нација која сада, будући да је у питању “наднационално конститутивно тело”, гласи: “Ми уједињени народи”

фрази недвосмислено је садржана одлука да се “врховна улога одлучиоца” у политичкој заједници додели самом народу/народима.⁴³

Преамбула, међутим садржи и појмове који не припадају *правном вокабулару*, те у својим текстовима посвећује пажњу и оним областима које не спадају у *materia constitutionis*. Учесталост стриктно ванправних састојака преамбуле веома је велика: “ови се састојци препознају у: 1) набрајању основних вредности и начела друштва, (...) секуларног или верског карактера; 2) подсећању на историју државности и пружању смерница за будући уставнополитички развој; те 3) понеким (у уставни текст „залуталим”) порукама доминантно идеолошко-пропагандне природе”. (Микић, 2014: 440) У преамбули, дакле има места за надахнуто саопштавање “последњих и првих ствари” заједнице, и како Хаберле (Peter Häberle) каже, аутор устава у преамбулу уписује „еуфоричне, готово химничке црте”, обогачене дахом заноса”. (Хаберле, 2002: 184) Ови “уписи” се најчешће односе на вредности које представљају окосницу друштва као што су: извориште државе, њени почeci и обећање које се даје њеним грађанима.

Религијски наративи су такође веома чести и односе се на призивање божанства (*invocatio Dei*) као ауторитета који ће у својству сведока, пред којим се доносиоци устава заветују, својим ауторитетом потврдити веродостојност речи од којих ће бити саздане уставне одредбе. ”Поменуте инвокације онтолошких инстанци не представљају нужно претњу секуларном карактеру државе. Преамбуле могу да „упозоравају [...] на претпозитивне основе и/или вјерске истине неке политичке заједнице, на ‘концентрат њеног идентитета’, који обавезује све грађане.” (Ibid,;

⁴³ Свакако је реч о фрази која је постала најпопуларнија уводна синтагма у постколонијалним уставима усвојеним након Другог светског рата (Ginsburg, T., Foti, N., Rockmore, D., 2014, p. 119)). Није искључено да су наведене формулације у федералним државама (попут Аргентине [„Ми, представници аргентинске нације”], Бразила [„Ми, представници бразилског народа”], Нигерије или Руске Федерације) за циљ имале да истакну национални (савезни) карактер репрезентативности уставотворне конвенције. Не треба, ипак, прецењивати улогу „народа” као доносиоца уставног акта, будући да значајан број уставних докумената (Устав САД први је међу њима) није поднет грађанима у циљу непосредног потврђивања. Владимир Микић, *Функције преамбула савремених устава*, Правни записи, 2014, бр. 2, стр. 440.

184-186.) Коначно, како наводи Микић: “има аутора који верују да инвокација „супрематije Бога и владавине права” представља потврду природноправних гаранција заштите основних права. Чак и да није тако, није без основа тврдња по којој се овим церемонијалним призивањем божанског у преамбулама устава признаје значајна улога коју је религија имала у развоју политичког друштва и његовог правног поретка.” (Микић, 2014: 442)

Једна од ванправних функција текста преамбуле је и присећање на историјске околности настанка или развоја државе која заправо имају улогу “моста у времену” којим се аутори текста служе да призову прошлост и нагвесте будућност. Сврха повезивање прошлости и садашњости је изражена у посредовању идентитета, “историјског предочавања” које, онако како је дато у преамбулама, често не може задовољити научну проверу. Сличне домете требало би да остваре и делови текста који стоје у функцији пружања „нацрта будућности”.

Дакле, Преамбула поседује све атрибуте од семантичких до формалних који позивају на “јаче наглашен свечани тон” што се преслушавањем Лекције 19УН заправо неће догодити. Лекција је као наставно средство конципирана и подређена основној намени управо онако како би испунила своју образовну функцију. Глас који допире из звучне кутије ”очигледно” наменски “срезан” одвија се у једном регистру, чије дикцијске осцилације имају наглашено кратку амплитуду. Семантички садржај текста прочитан од стране професионалног ”читача” битно је другачије апсорбован у поређењу са преслушавањем аудио-снимка, херојски надахнутог читања Повеље УН од стране Лоренса Оливијеа приликом самог чина проглашења организације УН. Осим тога монотона вредност гласа усмерена на јасан изговор, парадоксално замагљује садржај текста. На неки начин чујемо глас као разговетно треперење, док се дешава нешто врло слично као код аудиофила који слушајући уређај слушају звук, уместо да чују музику. У каснијем излагању показаће се како овакве манифестације ”живе речи” сводећи глас ма минимум реторчког израза постају неочекивано делотворне у потврди ”писане речи”. Говорна вежба или говорно увежбавање захтева проверу која се реализује у понављању редоследа изговорених речи и

реченица. У измењеном контексту ”ненаменског преслушавања” и ”наменског упада” у лекцију ово понављање задобија одлике ”ритуала”.

5. Лекција 19УН као Заклетва

Централни догађај отворене структуре *Лекције 19УН*, јесте заклетва. Како је већ у опису пројекта наведено “кључни формални конститутивни елементи рада су: 1) *отворена структура* дела која рачуна на специфичан коефицијент удела посматрача/слушаоца/извршиоца и 2) говор/глас као специфична реализација симболичког система језика схваћеног у његовој *перформативној* потенцији. Значење отворене структуре, конвенционално подразумева “додатак” у интерпретативном смислу, од стране посматрача или уметничког света. *Лекција 19УН*, додаје и значајну, отворену, могућност за непосредно *суделовање* посматрача у смислу конкретног материјалног ангажмана у креативној финализацији дела. Ово се реализује уписом посматрачевог/слушаочевог *гласа* унутар структуре Лекције. Како говорни чиновници укључују интенционално понашање то сама изјава постаје делатна афирмација. Заклетва “описује” говорни догађај, где речи дозвољавају стварима или догађајима да “добују постојање” тиме што “добују име” (Агамбен 2010:33). У измењеном контексту посматрачу се нуди несигуран простор, ослобођен (лишен) логике консензуса реалности, што га напросто приморава да ”ситуацију” решава помоћу имагинације стварајући нова значења. С друге стране треба имати у виду да је разумевање контекста ствар сваког учесника понаособ. Стога, иако перформатив следи логику конвенције, релативност индивидуалних разумевања дају му променљиви карактер. Текст је како истиче Фуко ”интерактиван функционалан језик будући да је увек елемент друштвеног процеса размене значења” (Фуко,1983 :124).

Форма заклетве (тако дубоко уткана у свеукупно друштвено постојање), евоцирана у галеријском простору постаје потенцијално место настајања и укрштања различитих значења и наратива. Готово тотализујуће дејство којим заклетва прожима процесе у

формирању друштвених заједница од самих почетака антропогенезе до данас, обавезују да се у наставку овог истраживања изнесу кључни увиди о заклетви у правном, језичком и филозофском смислу, са посебним освртом на делотворност заклетве. Емил Бенвенисте (Emile Benveniste 1902-1976), Хана Арент (Hannah Arendt 1906-1975), Џон Остин (John Austin, 1911-1960) и, онедавно, Паоло Проди (Paolo Prodi 1932) и Ђорџо Агамбен (Giorgio Agamben 1942), су међу онима који у различитим областима, преиспитују шта је заклетва. Како се налази на раскрсници различитих дисциплина и области као што су право, религија и лингвистика; као таква, заклетва се опире целовитом увиду било које од њих појединачно. Стога, покушај синтезе различитих истраживања објашњава сложеност порекла заклетве и важност овог предмета у целини. Као што Џон Спар (John Spurr) каже у делу *Световна историја раних модерних заклетви* (A Profane History of Early Modern Oaths), „Заклетве повезују љубавнике, као што пресуђују у споровима. Оне су суштински битне у комунама, гилдама, братствима, професијама и институцијама. Оне су срж споразума међу заједницама и веза између удружења.”⁴⁴ Заклетве су, једном речју, говорни чиновни који представљају спону између појединца и заједнице, и световном и духовном смислу у исто време.

”Заклетва је посебан начин тврдње који подржава, гарантује, и демонстрира, без оснивања ичега. Без обзира да ли је појединачна или колективна, заклетва постоји само на основу онога што подржава: споразум, посвећеност, декларацију. Припрема или закључује говорни чин који поседује само означени садржај, без навођења било чега у себи. У ствари, то је орални обред, често заокружен мануелним ритуалима различитих врста. Уместо афирмације коју производи, његова функција је однос који успоставља између изговорене речи и проузрокованог потенцијала”⁴⁵

⁴⁴ J. Spurr, ‘A Profane History of Early Modern Oaths’ in *Transactions of the Royal Historical Society* (Cambridge: Royal Historical Society, 2001), стр. 47.

⁴⁵ E. Benveniste, ‘L’expression du serment dans la Grece ancienne’ in *Revue de l’histoire des religions*, 1948, стр.81-94.

Филон упућује на јединствену стваралачку моћ божанског говора, по томе што Бог говори а оно што каже се и обистини. Дакле, постоји ”директна веза између речи и догађаја или ствари, или између речи и стварности” (Филон 1929:65). Заклетва која призива Божије име је покушај да се људски језик доведе у везу са божанским језиком у којем се речи и ствари поклапају и тиме језик учини веродостојним (*pistos*). Филон, дакле, успоставља есенцијалну везу између Бога и заклетве, чинећи заклетву директном речи Бога: логос је заклетва.

Херман Усенер (Hermann Usener), у књизи *Посебни богови (Sondergötter, 1985)* истражује употребу божанских имена и њихове потенцијалне импликатуре у говору. Усенер указује да су ”имена богова, иницијално, имена радњи или кратких догађаја, да би касније била обоготворена у митовима, уметности и поезији” (Усенер 1985:316). Тако су се временом догађаји и радње у животу заједнице почеле поистовећивати са догађајима и радњама које су носиле божанска имена. Чин именовања Бога је истовремено име те радње или ситуације. У именовању се појављује предмет именовања и повезан је са божанским чином стварања. “Снага именовања” је божанска, те, самим тим, имена “омогућавају стварима да настану”. (Ibid, 2010:318) Трагом Усенерових истраживања Агамбен закључује следеће: “Као и *Sondergott*, Бог који се призива у заклетви није прописно сведок тврдње или клетве: он је сам догађај језика у коме су речи и ствари нераскидиво повезане... Ако у политеизму име *приписано* богу именује овај или онај језички догађај, ово или оно специфично именовање или овај или онај *Sondergott*, у монотеизму Божје име именује сам језик (...) Потенцијално бескрајно ширење појединачних, божанских догађаја именовања доводи до обоготворења логоса као таквог, до имена Бога као архи-догађаја језика који се налази у именима. (Агамбен, 2010:46, 49). Заклетва је, обећање да ће речи *бити* делотворне и захтева обећање да се те речи *учине* делотворним.

Оно што се доводи у питање у заклетви јесте веза између речи и догађаја или ствари, односно језика и стварности. Агамбен сматра да сам језик даје исказ, а да “име Бога или богова није исказ о исказу”, већ само именује оно што је “потенцијална

импликатура самог говорног чина”. Божје име помиње се у заклетви, али он није сведок већ његово име “истражује позитивни потенцијал језика”. Другим речима, заклетва није уведена како би “додала” нешто језику и учинила га веродостојним, већ она описује део унутрашњег функционисања (логику) језика. Заклетва “описује” говорни догађај, где речи дозвољавају стварима или догађајима да “добију постојање” тиме што “добију име”. (Ibid, 2010:33)

Тако се у овој истраживачкој авантури опет вараћамо језику и субјекту, односно оном изворном језичком искуству које логички претходи подели заклетве различитим људским институцијама. Ово искуство одговара Фукоовом појму “веридикције” који се разликује од асертивне и промисивне заклетве по томе што једини критеријум њене перформативне ефикасности представља веза са субјектом који је изговара. Не захтева екстерну подршку – на пример, различити свети предмети који се помињу у заклетвама, како античким тако и модерним, као када се човек заклиње на Библији – и нема референтну тачку ван субјекта.

Следи питање – како се савремено друштво може анализирати путем заклетве? Паоло Проди у свом делу *Политичка заклетва у уставној историји Запада*, (Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente, 1992), прати комплексну историју "политичке заклетве" од антике до данас. Према Продију хришћанство је увело у историју принцип дуалности, односно ”двојно чланство грађана”, с једне стране је држава, а са друге царство Божије. Овај дуализам, заснован на "Дајте цару шта је царско, Богу оно што је Божије," био је један од сталних инструмената критике против сваког покушаја сакрализације од стране државних власти, односно покушаја да користе заклетву као свету везу. Као кључни историјски догађај овог расцепа наводи се *Папска револуција* од 1075-1122, односно борба између папства и

немачког царства за инвеституру⁴⁶ бискупа, коју је иницирао папа Гргур VII. У ствари, како заклетва уводи у игру божанско и спасење, вековима је љубоморно чувано од стране цркве, која је, користила своје институционално присуство вршећи заштитну функцију у сфери политичке моћи. Овај ”допринос” профаној сфери од стране цркве, никако није довољан: искушење политичке моћи да се стави на “свето” је у ствари стално искушење, као што је случај у новијој историји тоталитаризама који су захтевали заклетве грађана на апсолутну верност. Сакрализацију политичке моћи кроз политичку заклетву Проди идентификује на следећи начин: ”позивање на божанство као сведока и гаранта истине/истинитости изјавне декларације као обавезе/обећања да ће учинити одређену радњу или одржати одређено понашање у будућности, (позивање са којим се појединац укључује у однос између њих), стављајући на коцку свој телесни и духовни живот, засновано је на заједничким веровањима која вуку порекло из сфере метаполитике” (Проди, 1992:22). С друге стране Карл Шмит (Carl Schmitt) у својој утицајној доктрини Устава истиче заклетву као егзистенцијалну форму политичког постојања и каже: ”Карактеристични и специфични елемент заклетве је да је егзистенцијална са личношћу; заклетву на верност уставу је везана са таквом формом политичког постојања. Ова заклетва значи заклетву верности на устав у правом смислу и позитивно, и њена потврда је ојачана од стране основних политичких одлука које се налазе у Вајмарском уставу

⁴⁶ Борба за *инвеституру* је била најзначајнији сукоб између Цркве и државе у средњовековној Европи. Након пада Западног Римског царства пре борбе за инвеституру, постављање бискупа је теоријски био задатак Цркве, али у пракси су их постављале световне власти (цареви, краљеви и војводе). Са бискупском или опатском службом долазило је доста земље и богатства, тако да су се црквени положаји често куповали, иако је то био грех. Продаја црквених положаја постаје значајан извор прихода световних владара. Осим тога бискупи су због своје посмености били често и део световних власти. Владару је било јако корисно на положај довести бискупа или опата који ће бити одан. Поред свега осталог цар Светог римског царства имао је могућност постављати/свргавати папу, а папа је постављао и крунио цара Светог римског царства. Видети у: Uta Renate Blumenthal, *Investiture Contraversy*, University of Pensylvania Press, 1988, стр. 34

[...] Заклетва је карактеристичан знак егзистенцијалне интервенције са целом особом.”⁴⁷

Како видимо политичко друштво се заклетвом осигурава не само против ”неверства у простору”, схваћеном као издају и прелазак на другу страну, већ и против ”неверства у времену”. Заклетва узурпира време будући да се њоме заклињемо на верност у смислу потпуне преданости. По мишљењу Продија у овако схваћеном егзистенцијалном пореклу заклетве као да су већ укратко садржане ”све драматичне могућности” њеног ”тоталитарног исхода”: посвећеност удружењу које легитимно оплемењујемо жртвовањем себе (у "*pro patria mori*"), и апсолутизација политичког друштва као ”вечне заједнице” која осваја време. (Проди, 1992)

Појам суверености Агамбен повезује са „зоном надправа” нечим што је истовремено унутар и изван закона. Главна линија његових истраживања у *Сакраменту језика: Археологија заклетве*, (*The Sacrament of Language: An Archaeology of the Oath*, 2011). води ка разумевању језика као кључа логике модела суверености, али и свих осталих аспеката владајућих механизма. Унутар сложеног система језика Агамбен издваја заклетву која је, сама по себи, гранични феномен између религије и политике, те самим тим и одлучујући простор у којем истражује „зону надправа”.

Постојање институције заклетве указује на чињеницу да говор сам по себи није ”веродостојан” и да ”моје да није да”, и ”моје не није не”, као што се помиње у Библији (Јеванђеље по Матеју, 5: 37). Позната су била кривоклетства у многим античким градовима као и Риму. О томе како савремена култура придаје све мањи значај заклетви сведоче два примера (оба из сфере америчке политике) који, илустрију контрадикције по питању схватања значаја заклетве. Чини се, да све што је од ње остало тиче се пуке формализације. Мора бити, ипак, да је нешто важно садржано у овом остатку. Први пример односи се на низ догађаја који су водили до опозива Била Клинтонa. Наиме упркос чињеници да је Клинтон лагао под заклетвом,

⁴⁷ Цит. пр. Giorgio Agamben, *Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Il Mulino, Bologna, 1992, стр. 596.

јавност то није схватила озбиљно; ово је показала анкета о мишљењу јавности, према којој је Клинтон парадоксално добијао на популарности како су се детаљи скандала развијали. Са друге стране, ни републиканци се нису понели као лојални браниоци интегритета заклетве. Други случај везан је за полагања заклетве Барака Обама на инаугурацији, као 44. председника Сједињених америчких држава, 20. јануара, 2009. године, тако што је своју десну руку положио на "Линколнову библију" и понављао речи изговорене од стране главног судије Џона Робертса: "Ја, Барак Хусеин Обама, свечано се заклињем да ћу вршити дужност председника Сједињених Америчких Држава верно, и да ћу, најбоље што могу, чувати, штитити и бранити Устав Сједињених Америчких Држава. - Тако ми Бог помогао." Мађутим, како је у немачкој штампи испраћено - главни судија Робертс је испретурао речи у односу на заклетву која у Уставу гласи: "Заклињем се да ћу верно вршити дужност председника Сједињених америчких држава ..." Администрација и судија Робертс, не желећи да ризикују одлучили су да Обама понови заклетву, што је и учињено одмах сутрадан у Белој кући, без великог публицитета и без грешака у редоследу речи. Тек сада је Обама недвосмислено председник.

Ако заклетве не гарантују веродостојност, која је онда њихова улога? Многи антички извори основну функцију заклетве виде у борби против кривоклетства. Међутим, Агамбен справом оспорава смисао оваквог резоновања будући да кривоклетство не постоји уколико му не претходи заклетва. Даље контрадикције везане су за судске процесе где закон налаже да се обе стране у судском спору заједно да ће говорити истину, што је гаранција за макар једно сигурно кривоклетство. Испоставља се да режим на овај начин, чини заправо супротно, подстиче кривоклетство. Да режим заклетве, дакле, није да спречи већ да подстакне кривоклетств. Како је кривоклетство праћено "клетвом", а заклетва представља темељ друштвеног споразума западног друштва, а тиме и темељ закона, ово објашњава оно што Агамбен назива, цитирањем Апостола Павла, „техничком једносушношћу закона и клетве“. Тако долазимо до кључне одреднице појма суверености, која је, према Агамбену, утемељена упараво на заклетви која кроз инвокацију клетве, излаже деструкцији свакога ко је прекрши.

Неочекивано произилази, да се од првобитног момента антропогенезе представљеног заклетвом, може пратити настајање свих великих институција попут религије и институције права. Питање суверености, којем Агамбен указује посебну пажњу, постаје актуелно питање савременог друштва нарочито у условима све већег урушавања уставних наредби. Ово урушавање не значи повлачење државне власти, већ обрнуто, принудна моћ извршне власти расте и присваја све већи број законодавних функција, која води брисању разлика између ауторитета и моћи, закона и силе. Политичка заклетва је тако егзистенцијално веза преко које је онај који се заклиње везан целим својом бићем, везан за живот и за смрт.

Како Агамбен наводи у *Ванредном стању*, (State of Exception. Homo Sacer II, 1, 2003), Сужавање и ограничавање закона и регулатива не враћају нас на статус слободних суверених појединаца, већ нас своди, макар потенцијално, на “голи живот”. За Агамбена, ова ситуација “слома заклетве, баш као и слома „нормалног“ правног поретка либералне демократије, није одступање, већ израз истине система у целости – “можда је у прошлости западни механизам био боље регулисан и давао боље резултате, али се увек кретао у овом смеру: смеру ка Аушвицу”. (Агамбен, 2003: 86)

6. Лекција 19УН као Глас

Уши немају поклопце, рекао би Лакан, и не могу се затворити. Када је звук у питању постајемо стално изложени његовом деловању и не можемо одржати одстојање. Видљиво и чујно се у том смислу веома разликују. Док видљиви свет показује релативну стабилност и постојанос у смислу могућности да се одреди удаљеност и локација видљивог; свет чујног представља нестабилност, пролазност, својство звесне недовршености, аморфности и недостатак дистанце.

У првом поглављу у опису уметничког истраживачког пројекта *Лекција 19УН* наведени су кључни конститутивни елементи форме дела: *акузматички глас* и

отворена структура дела. Шта је акузматички глас и каву улогу задобија у *Лекцији 19УН*?

Изложбена поставка је у целини заснована на гласу, акузматичком гласу, где место неидентификованог, невидљивог звучног извора заузима технички уређај појављујући се на тај начин као његова непроблематична замена. Акузматични глас се дефинише као звук чији се извор не може одредити, као ни лоцирати. Доживљај акузматичког звука готово увек је повезан са извесном напетошћу и nelaгодом као и инстинктивним захтевом да се дође до разрешења. Претпостављена напетост са којом се рачуна представља један од елемената или разлога покретања интерпретативног потенцијала игре различитих интертекстуалних наратива. Контекст „догађајности” *Лекције 19УН* измењен је у односу на првобитно спесификовану намену као наставног средства, а да су притом њене формалне манифестације задржале кључну улогу и у новом контексту. Лекција истиче говор као форму „живе речи” чије перформативне потенцијале најпре уочавамо у повезаност гласа са димензијом „светог и ритуалног” у којима је присуство гласа неопходно у извођењу одређеног чина. Према Ларусовој дефиницији техничког значења, акузматички звук је: „бука коју чујемо а да при том не видимо шта је изазива”.⁴⁸ Термин акузматички глас први је употребио Пјер Шафер (Pierre Schaefer), чувени француски композитор 'конкретне музике' (*Traité des objets musicaux*, 1966), и затим Мишел Шион (Michel Chion), такође композитор, музиколог и филмски критичар. Треба подсетити да се глас није могао репродуковати све до техничких проналазака крајем XIX века. Ово јединствено својство гласа, да може бити одвојен од свог извора, да „лебди” ван тела, праћено је неретко напетошћу која може произвести неочекиване, стравичне ефекте. Заправо, феномен “акузметра” има везе са нашом перцепцијом која дозвољава неограничену сугестивну моћ звуку који долази “одозго” и коме не знамо извор.⁴⁹ У свом раду *His Masters Voice* (у издању „Федон” преведеног као *Само глас и ништа више*) Младен Долар за илустративан пример узима Хичкоков филм *Психо*, да би описом кључних Хичкокових манипулација акузматичким гласом саопштио и нешто

⁴⁸ Larus, VIII, 10.

⁴⁹ Зоран Максимовић, Зборник радова Факултета драмских уметности, Бр. 13/14 (2008), стр. 169-179.

много више. Његов коментар гласи: „читава тај филм у целини бави се проблемом одакле произлази мајчин глас, из којег тела. Имамо глас, а не видимо тело, све до краја. И мајчин глас није било који глас, то је уствари почетак гласовног искуства, први глас који чујемо, пример је парадигматски – и мајчин глас који одређује толико тога у раној судбини детета је баш акузматички глас, дакле глас коме дете испочетка не може одредити извор. Акузматички глас је тако прво, изворно искуство гласа као гласа другог.” Овде је већ садржана суштина психоаналитичке авантуре анализе гласа, његове слојевите структуре и значења, али то није предмет овог истраживања.

Лоцирање гласа у *Лекцији 19УН* на први поглед решено је његовим везивањем за „непроблематичну замену”- магнетофон, који репродукује глас, глас невидљивог “читача”. Сам репродукцијски уређај одиграва двоструку улогу. Показује се као *извор звука*, што јесте, и није, и истовремено ”застор” који прикрива извор звука. Могуће је да су и први слушаоци с појавом фонографа, попут Нипера⁵⁰, „загледали” у кутију тражећи тајанствени извор гласа, како би се временом, већ без икаквих илузија да ће извор икада моћи да лоцирају, помирили са кутијом као јединим извором.

Тернин акузматичко везује се за Питагорине ученике који су, по причи Диогена Лаерција, слушали свог учитеља пет година скривеног иза завесе, без могућности да га виде. „Његови ученици су ћутали пет година и само су слушали Питагорине говоре а да га притом нису никада видели, све док се нису показали вредни тога”. (Ларус, VIII:10) Намера која стоји иза овога могла би бити да се учење, које се предаје само гласом, одвоји од сваке визуелне дистракције и свега што би могло пореметити концентрацију на учење, па и од тела самог учитеља. У одвајању гласа и тела Долар види и реализацију одвајања духа и тела. Како се учење манифестује гласом који постаје његов прави медиј, медиј духа, Долар даље изводи закључак да је права намера овог механизма да се одвоји дух од тела. У овој подели, дух је као чисти глас, док тело остаје као ствар виђења. Међутим, овим се на исцрпљују

⁵⁰ Нипер је име пса са слике ”His Master’s Voice” Френсиса Бароа која је постала заштитни знак “Gramophone and Typewriter” 1900. године. Данас овај логотип користи продукцијска кућа ЕМИ.

вредности акузматског гласа. Оспољен глас задобија неку врсту повишеног ауторитета, који се индукује из осећаја свеprisутва гласа, гласа којем се не да одредити извор, те када бисмо лоцирали његов извор то би означило губитак ауторитета. Овај једноставан механизам се користио у верским ритуалима и познато је да се у *Старом завету* Бог увек појављује као акузматички глас коме се не може одредити ни место ни порекло, будући невидљив и истовремено свеprisутан постаје, заправо, свемоћан. Са појавом нових медија телефона, радија и магнетофона, акузматички глас постаје свеprisутан и на неки начин убрзо „невидљив”, али је бар на почетку производио „језовите” ефекте. Место неидентификованог, невидљивог извора заузима технички уређај који започиње једну истински нову причу о „судбини гласа”, причу о „гласу у доба техничке репродукције” (Бењамин). Могућност да се звук забележи, трајно сачува и учини једновремено доступним већем броју слушалаца, убрзо је уграђена у моћне инструменте јавног деловања. У сфери образовања уводе се значајне иновације, а *Лекција 19УН* је представник једног таквог иновативног наставног средстава. Суштинска промена односила се на замену *viva voce* учитеља као неприкосновеног преносиоца знања, на технички репродукован глас. Ово питање је једнако актуелно и данас и везано је за савремене теле-комуникацијске форме извођења ”испита на даљину ” које, по многима, девалвирају његову делотворност. У овом контексту, преко акузматике гласа *Лекција 19УН* покреће кључна питања о “судбини гласа”.

Вратимо са сада непосредованом гласу да истражино однос гласа као носиоца значења, и самог означитеља. Када слушамо некога како говори можемо у почетку бити веома свесни његовог гласа у смислу гласовних квалитета: боје, дубине акцента, да би се касније пажња преусмерила на значење које преноси. Он се као такав, као материјални елемент појављује у самом говору, омогућава феномен говора, али не учествује у значењу, не доприноси значењу те се лингвистичким средствима не може објаснити. Означитељ се, с друге стране, објашњава лингвистичким средствима: фонемима, основним гласовима неког језика, и морфемима, као речима, и реченицама, односно мрежом разлика, минималном у фонемима до комплексних када је у питању синтакса. Ове разлике каје омогућавају значење, важне су да би се

артикулисао смисао. Како се сам глас односи према оваквом означитељу? Сам глас као „преносилац” значења, као средство на путу до смисла, заправо, не доприноси смислу, мада омогућује говор, те је као такав, како Долар примећује: „попут Витгенштајнових лествица, које морамо одбацити након успешног успона до врха - односно када смо досегнули до врха значења (Долар, 2012: 24).

У односу на глас као функцију тела увек се намеће питање: где се налази глас у односу на тело? То што смо у стању да га чујемо испоставља се да није довољно, и увек је праћено потрагом за местом његовог извора. Глас се манифестује као нешто унутрашње, и у тој манифестацији увек евоцира снажну идеју присутности. И овде наилазимо на парадокс пошто је „глас оно што пролази, мине, нестаје у моменту кад је произведен, само је дрхтање зрака, одмах се губи, изчезава – али ипак је у тој непостојаности залог присутности, најупорнија присутност у ономе што се измиче” (Долар, 2012: 27). Глас је тачка споја језика и тела, где означитељ(језик) као бестелесно биће чистих разлика (Сосир) добија своје утеловљење у гласу, односно може деловати само ако га неко узме на себе властитим гласом. На овом месту уочавамо још један парадокс: присуство гласа на месту споја језика и тела, где глас веже језик за тело, а притом не припада језику као означитељској логици, иако је унутар језика, али није његов део. Ипак означитељу је потребан глас као ослонац и он „сам по себи нема материјалност, него само користи глас „како би изградио нашу заједничку ‘виртуелну реалност’. Проблем је у томе што ова операција увек ствара заостатак који не може да постане означитељ нити да се утопи у значењу: заостатак који нема смисла, вишак, отпадак(...) Матрица ућуткује глас, али не сасвим.” (Долар, 2012: 31).

Нешто од „заостатка” о којем Долар говори може се „уочити” у *Лекцији 19УН* на месту разилажења перцепције вокалних манифестација гласа и разумевања семантичког садржаја. Ово није необично обзиром на чињеницу да се ради о вежби изговора на страном језику где се справом очекује да ученику нису до краја позната сва значења у тексту. Али, и да јесу, његова пажња није примарно усмерена на смисао изговореног текста, већ на форму, сам изговор, звук, глас као такав. Лекција

представља идеализован пример одсуства готово свих несемантичких означитељских импликација гласом. С друге стране “завесе”, могли бисмо рећи, из “потпуног мрака” пристиже звук, као глас (уприподобљен педагошком наменом): необојен, сув, прецизан, раван, без реторичких ефеката, “разумљиво неразумљив”. На тај начин, глас који изговара речи ”Преамбуле УН”, већ у самом монотоним линеарном “режиму” изговарања, замагљује семантичку “слику” документа. Тиме изостаје и последњи траг гласа као пратећег удела у илокутивној снази исказа. Иако не доприноси смислу глас, на један неухватљив и „мистериозан” начин, и даље, представља неприкосновену потврду и реализацију отеловљења догађаја. Могуће је да се тражени “заостатак” налази у самом “чистом гласу” као “објекту”. Погледајмо сада на које начине се овако схваћен глас, као чисти глас, уграђује у најразличитије манифестације друштвеног деловања. Нешто касније у тексту биће наведени парадигматски примери из новије историје који гласу додељују централну улогу у вршењу важних друштвених функција.

Аристотел у *Политици* о гласу и разуму каже: „Глас (phone) је само глас туге и задовољства, па га стога имају и друге животиње, јер њихова се природа дотле развила да могу да осећају тугу и задовољство и да то саопштавају једна другој, а разум служи да покаже шта је корисно, а шта штетно, праведно и неправедно. Јер у односу на остале животиње једино је људима својствено да имају осећање добра и зла, правде и неправде и друга осећања истог реда. Људска заједница ствара породицу и државу.” (Аристотел, 1975, 123а,5)

Према Аристотелу чисти глас припада и људима и животињама и служи да наговести задовољство или бол, осећања заједничка и једним и другим. Када је реч о говору, логосу глас осим што наговештава, он и изражава, јасно означава добро и зло, праведно и неправедно. На тај начин говор изражава и моћ расуђивања. Коначно, у основи ове мисли је подела на две врсте живота: *zoe* и *bios*. *Zoe* је тако, голи живот, биолошки, елементаран, анималан облик живота, док *bios* укључује живот у друштвеној заједници. Следећи ову логику глас припада анималном, голом животу, екстерном, док се *logos* везује за живот полиса, нормирано уређено друштво. На овом

месту Агамбен подвлачи кључну констатацију: да нема једноставне екстерналности и да основна структура политичког јесте „укључујућа искључивост” која неочекивано голи живот/зое/глас смешта у центар, у унутрашњост политичког, а тиме и живота човека уопште. „Тај крајњи облик односа који нешто укључује само преко његова искључења назват ћемо односом изнимке” (Ibid :21). Ову укљученост најпре уочавамо у повезаности гласа са димензијом светог и ритуалног у којима је присуство гласа неопходно у извођењу одређеног чина. Упркос чињеници да су текстови ритуала и молитви записани и већ научени напамет њихову перформативну моћ и делотворност обезбеђује се само у присуству гласа. Изгледа да се овде ради о „претпостављеном архаичном гласу” гласу изван *logosa* и који подсећа на употребу *шофара*, инструмента који се користи у јеврејским верским ритуалима као глас Бога, а Лакан га је предложио за као модел за „глас као објект”. У профаној сфери важе иста правила: судски протоколи са исказима сведока и расправе морају се исказати гласом (француски судови нпр.) Глас се овде појављује и као инструмент демократизације правде која је базирана на непосредности гласа. Писана реч прати изговорену реч. Писана реч је мртво слово на папиру ван сваке снаге уколико није прочитано наглас и само је глас трансформише из чистог констативног исказа у перформативни исказ. Постоје дакле јасни ставови да у одређеним случајевима истина мора бити изречена јасно, иако је писана истина, дословно иста, али недовољна. Долар наводи примере парламента, места где се расправља и доносе закони посредством живог гласа. На универзитетима у академском “света институција” *viva voce* подразумева одбране докторских дисертација посредством живог гласа.⁵¹ Целокупан школски систем обележен је гласом. Иако је целокупно знање већ записано у уџбеницима чини се да то није довољно и да се мора „упризорити гласом учитеља” (Долар, 2012:154).

⁵¹ О процесу студирању и стицању академских звања Долар пише: “На већини универзитета сви испити и тестови се данас обављају у писаној форми, тако да би смо теоријски могли да у суштини претуримо преко главе цео академски живот и стекнемо звање а да ниједном не отворимо уста. Све до тачке *viva*: ту, где пролазимо кључни ритуал иницијације, морамо се “огласити”, не смемо само приказати своје знање, већ га морамо изводити.”

Ови примери показују неопходност појављивања гласа као допуну слова и афирмацију правог ауторитета слова, у друштвима које организују и којим управљају закони, правила и прописи. Када глас прекорачи функцију остваривања слова закона, тада се јавља у виду ауторитарног гласа, који не допуњује, већ потискује слово. Тоталитарна друштва се доминантно ослањају на глас, и како ће показати наредни примери овај глас показује кључне одлике гласа који егзистира “изван значења”. Чаплинов *Велики диктатор* на генијалан начин илуструје употребу поражавајуће силе гласа у тоталитаризму. У уводном говору диктатор Хинкл се обраћа непостојећин језиком са елементима који подсећају на немачке речи. Ту је, међутим, и невидљиви енглески преводилац који тумачи говор. Проучавајући политичку улогу гласа Јунзо Кавада налази да у племену *Моси* из Буркине Фасо, поглавица увек говори неразумљивим језиком, а тумач преноси племену смисао његових речи. Оно што је кључно јесте чињеница, да се “пусти глас”, чисти глас “без означавања”. Оно што спаја вођу и поданике јесте “материјализована гласовна веза”, јер глас је тај који ствара закон, односно суспендује закон.⁵² Насупрот Фирерових речи које потискују слово закона и које су, ”непосредно законодавне” (Карл Шмит), у стаљинистичком друштву слово закона је централни Догађај док је глас утишан, али ипак присутан будући да се слово закона мора прочитати наглас да би имало дејства. Међутим у овом утишаном, монотоном готово успављујућем гласу изражава се она врста редукције гласа која је била “извор стаљинистичке моћи. Што се мањим покаже, то је већа његова моћ, скривена на прикривени привезак, малени додатак гласу, но додатак који одлучује о вредности слова”. (Ibid: 166)

⁵² То је оно што је Карл Шмит објавио 1935. године: “*Фирерова воља и плам*” су изражени у усменим упутствим (Leisätze), која су “на тренутан и најинтензивнији начин позитивни закон”(наведено према Vissmann 2002: 139) Шмит је био велики теоретичар права и није могао бити изричитији”. Младен Долар, *Глас и ништа више*, стр. 162.

ЗАКЉУЧАК

Докторски уметнички истраживачки пројекат Лекција 19УН настоји да истражи феномене који су садржани у структури форме у смислу да одређени формални патерн успоставља продукционо поље које својом отвореном структуром генерише нове варијабилне форме с једне, и продукцију нових значења, с друге стране. Први корпус питања кретао се и развијао у правцу успостављања нешто другачијег односа на релацији уметничко дело - посматрач. Основна намера је била да се посматрач, у пројекту Лекција 19 УН, истовремено и слушалац и говорник, увуче у продукциону игру отвореног дела у самонастајању. Редимејд је на различите начине током, могли бисмо рећи, већ, дуге историје присуства у уметности, на различите начине био генератором финализације значења самог дела. Ове финализације су се одигравале на ментаном плану посматрача/уметничке публике/уметничког света где је измењени контекст одигравао одлучујућу улогу. Лекција 19УН спроводи процедуре, које, подразумевајући реконтекстуализацију, увлаче посматрача дословно у центар самог дела, додељујући му материјални удео у креативној финализацији дела. Измењени контекст посматрач доживљава као несигуран простор, лишен логике консензуса реалности, што га напросто приморава да "ситуацију" решава помоћу имагинације стварајући на тај начин нова значења. Треба имати у виду да је разумевање контекста ствар сваког учесника понаособ што му даје променљиви карактер Како је у питању звучна инсталација као догађај, догађај одвијања Лекције као *наставног средства* у реалном времену, партиципација посматрача остварује се директним уписом његовог *гласа* у само дело. На тај начин постојећа нестабилна структура форме, која своју нестабилност дугује измењеном контексту, задобија разрешење у новонасталој препознатљивој форми *заклетве*. Мрежа интертекстуалних наратива, већ садржаних у Лекцији 19УН, покреће новом формом интерпретативну апаратуру која је сада у рукама посматрача.

У основи истраживања која покреће Лекција 19УН стоји стратегија да се посматрачу не нуди "хомогена композиција" која представља значењски унификовану целину.

Императив финализованог дела замењен је императивом отвореног и настабилног дела. Садржај семантичких јединица у Лекцији, као докумената или трагова прошлог и сам је испресецан интертекстуалном мрежом значења. Начин на који се ово прошло показује у садашњости која настоји да га сачува, у великој мери опредељује могућа кретања у будућности.

Истарживачки уметнички пројекат Лекција 19 УН спровео је на систематичан и методолошки утемељен начин истраживање документарне грађе, али не као неутралан догађај, које подразумева линеарно претраживање докумената и података, већ као истраживање семантике појединачних елемената у њиховим многоструким односима, који предлаже и провоцира нови поредак афективних асоцијација. Стога је промена која се очекује унутар дела заправо конститутивна чињеница самог дела.

Резултати ширих теоријских истраживања мимо стриктно уметничко оријентисаних, осветлили су и улогу и значај појединих феномена као што су: кључна највиша правна акта једног друштва; институција заклетве коегзистенцијалне са самим животом и смрћу унутар политичке заједнице; глас као акузматички феномен, као делатна чињеница, као завршна жива реч (*viva voce*) који попут заклетве у тотализујућем дејству трансгредира време.

Пројекат Лекција 19УН, је у потпуности оправдао досадашња, и отворио могућности даљих истарживања на плану форме извођења дела и варирања документарног материјала. Примери инсталацијских поставки које су уследиле на најбољи начин илуструју ову чињеницу. Инсталацијска звучна поставка пројекта Лекција 19 УН, изведена је у варираним констелацијама у два простора: Кући Легата и Магацину Зенит 4.

Инсталацијска поставка у Кући Легата базирана је на редуктивној логици употребљених елемената, тако да је у инсталацијску поставку укључен само, аутентичан пронађени артефакт: репродукцијски уређај магнорофон Uher 4000 L и припадајућа магнетофонска трака са звучним записом (Лекција 19УН). Инсталирани

ређај обавља двосртрку функцију: репродукује Лекцију и, записује потенцијални звучни прилог. Остала коришћена техничка опрема је безличног карактера, официјно изнајмљена, са основном улогм да правилно дистрибуира звук у простору.

Инсталацијска поставка у Магацину Зенит 4, је део пројекта Лекција 19УН, који има нешто другачија обележја. Огроман простор старог магацина за складиштење жита, пружио је прилику да се у игру уведе и нешто што би овом, иначе “невидљивом раду” обезбедило извесне визуелне атрибуте. Тако се у игру уводи 50 различитих звучника (driver-a) без резонантних кутија, који се у линеарном низу постављају и повезују дуж 20м простора Магацина . Звучници су међусобно повезани комбиновањем редних и паралелних веза. Поред аутентичног артефкта “Uher 4000 L”, коришћени су и помоћни уређаји за снимање и репродукцију звука. Број 50, различитих, већих и мањих звучника-гласова, дискретно алудира на првих 50 земаља потписница Повеље Уједињених нација.

ФОТОРЕПРОДУКЦИОНИ ПРИЛОЗИ

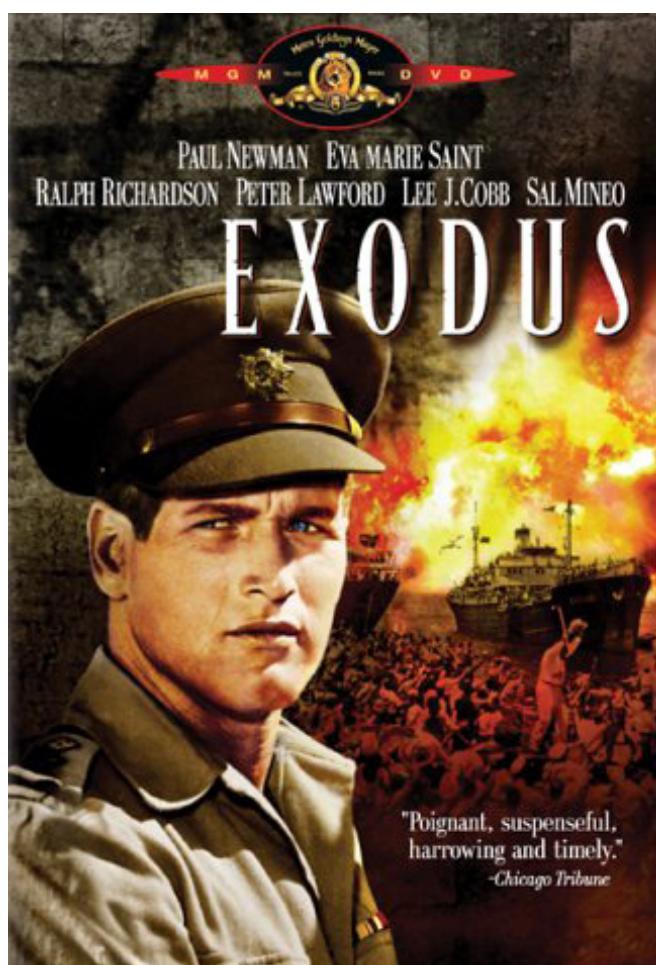
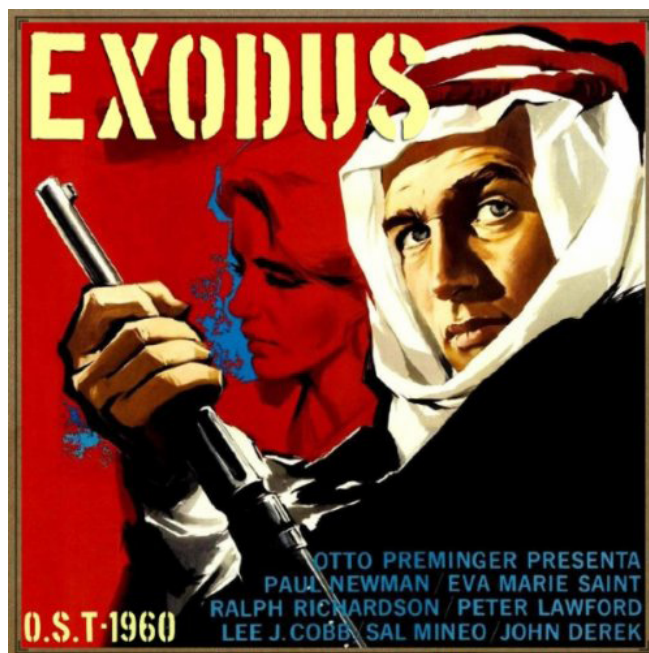
ПЛАКАТИ ЗА ФИЛМ "EXODUS", 1960. ГОДИНА



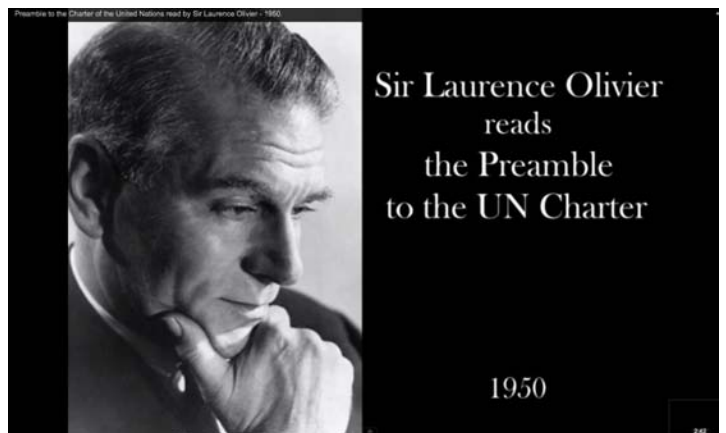
OTTO PREMINGER PRESENTS PAUL NEWMAN, EVA MARIE SAINT, RALPH RICHARDSON, PETER LAWFORD, LEE J. COBB, SAL MINO, JOHN DEREK, HUGH GRIFFITH, GREGORY RATOFF, FELIX AYLMER, DAVID OPAKOSHU, JILL HAWORTH
SCREENPLAY WRITTEN BY DALTON TRUMBO FROM THE BEST SELLING NOVEL BY LEON URIS - MUSIC BY ERNEST GOLD
PRODUCED AND DIRECTED BY OTTO PREMINGER IN FINNAVISON 70 & TECHNICOLOR - A UNITED ARTISTS RELEASE



ПЛАКАТИ ЗА ФИЛМ "EXODUS", 1960. ГОДИНА



СА ОСНИВАЧКЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ УЈЕДИЊЕНИХ НАЦИЈА, 1945. ГОДИНЕ



art Every Day
Right

The Hartford Courant

Weather Forecast
Partly Cloudy, Occasional Cool
Further Details on Page 9
Sun runs 1:17 a. m. sets 8:30 p. m.

ISHED 1764, VOL. () CIX HARTFORD 1, CONN., WEDNESDAY MORNING, JUNE 27, 1945.—20 PAGES

zon Cleanup Near ussies Capture Miri -29s Hit Oil Plant

's Push Capital Province

en From Tague-
Cagayan Val-
e to Hills

's Seize neo Oil Area

s in New Raid,
Nippon's Main
Supply

ten, June 26—(AP)—
surrender tonight had
led to the seizure of
the west of Okinawa,
(Special Wire)

new plane in the
left was based in
advance area and
by Federal Command.

War Budget Is Adopted By House

Attempt to Force Discharge of Four Deafened

Senate Gives OWI Bigger Allowance

Hall Says Agency Helped Speed Surrender of Okinawa Japs

Washington, June 26.—(AP)—
A \$2,500,000,000 War Department
appropriation for the fiscal year be-
ginning July 1 was approved.
House-Senate conferees after a series
of days that aimed to discharge
four of those who were charged
with dereliction.

United Nations Parley Ends As Truman Tells Delegates World Must Use Charter

Russia Affixes Signature To Security Charter

Hails Great Instrument For Peace

Gets Ovation After Ap-
peal to Make Document
"Living Thing"

Signing Ceremony Ends Conference

Ten Delegation Chiefs Also Address Final Plenary Session

Truman Spoke on Page 16.
San Francisco, June 26.—(AP)—
United Nations delegates signed
today the charter of a new world
organization and President Truman
called for use of the great instrument
of peace with an emphasis that
"you have signed a great instru-
ment for peace."



President Truman (center) and other delegates at the signing ceremony of the United Nations Charter in San Francisco, June 26, 1945.

Price: 5 Francs
Subscription Rates
Listed on Page Two

NEW YORK Herald Tribune

EUROPEAN
EDITION

58th Year—No. 19,405 PARIS, WEDNESDAY, JUNE 27, 1945

United Nations Adopt World Charter

B29s Bomb 10 Japanese War Plants

Special to The European Edition
KANSAS CITY, June 26.—
Lieutenant Commander Wayne
A. Parker, engineer officer on
the U.S.S. Ringgold, told today
how he slipped into a hole
below the waterline when the
vessel was hit by a Japanese
store bomber.

'Boy at the Dike' In a Modern Setting

The jagged hole was mighty
uncomfortable, he said. "And
it took me five minutes of
anxiety and a pair of
trousers."

Seized Gold Seen Put to Reich's Use

By Geoffrey Parsons Jr.
Gold captured in Germany, so
far as the French government can
discover from British and Ameri-
can authorities, is to be used during
the coming winter to pay for food
and rebuilding Germany, re-
gardless of whether or not the gold
was stolen from the Allied gov-
ernments.

Ban on Aggression Is Voted, Human Rights Guaranteed

United Nations' New World Charter Provides for Collective Peace Measures and Solution of Social, Economic and Cultural Problems

By The Associated Press
SAN FRANCISCO, June 26.—The
essential functions of the new world
charter—a document, 10,000 words
long and nine weeks in the making
by delegates of fifty nations—may
be summarized as follows:
It will enable the United Nations
to take collective measures for the
prevention and removal of threats
to peace and for the suppression of
acts of aggression or other breaches
of the peace and to bring about by
peaceful means the settlement of
international situations which might
lead to a breach of the peace.
It will achieve international co-
operation in solving problems of an
economic, social, cultural or humani-
tarian character, and in encourag-
ing respect for human rights and
fundamental freedoms without dis-
tinction as to sex, language or
religion.
"All members shall settle their
disputes by peaceful means and shall
refrain from the threat or use of
force against the territorial integrity
or political independence of any state. Members



President Hails Parley's Success

Truman Tells Closing Session of San Francisco Conference It Has Laid Foundation for Lasting Peace

Special to The European Edition
SAN FRANCISCO, June 26.—The charter of the United
Nations, a document written in conference here by the repre-
sentatives of fifty nations to outline their hopes and plans for a
future world of peace and security, was formally signed today.
President Harry S. Truman witnessed the signing by delegates
of the United States, and addressed the closing session of the
conference, praising it for creating "a great instrument for peace
and security and human progress in the world."

Four Industrial Areas On Honshu Blasted by 450 to 500 Super-Forts

WASHINGTON, June 26 (AP).
—A medium force of Super-Forts
launched a new attack on in-
dustrial targets on the Japanese
main island of Honshu, the 26th
Air Force announced. The attack
was made by the 21st Bomber
Command shortly after midnight
June 27, Japanese time. The
target was Yokkaichi, near Na-
goya, which was blasted only
fourteen hours after an attack

Aircraft and Parts Factories Attacked

Osaka Army Arsenal One Of Targets of Raiders

BULLETIN
WASHINGTON, June 26 (AP).
—A medium force of Super-Forts
launched a new attack on in-
dustrial targets on the Japanese
main island of Honshu, the 26th
Air Force announced. The attack
was made by the 21st Bomber
Command shortly after midnight
June 27, Japanese time. The
target was Yokkaichi, near Na-
goya, which was blasted only
fourteen hours after an attack

Crowley Says Reich Policing Must Be Lasting

Asserts Germany Still Has
Her Industrial Strength,
Despite Allied Bombing

From The Herald Tribune Bureau
WASHINGTON, June 26.—Leo T.
Crowley, Foreign Economic Adminis-

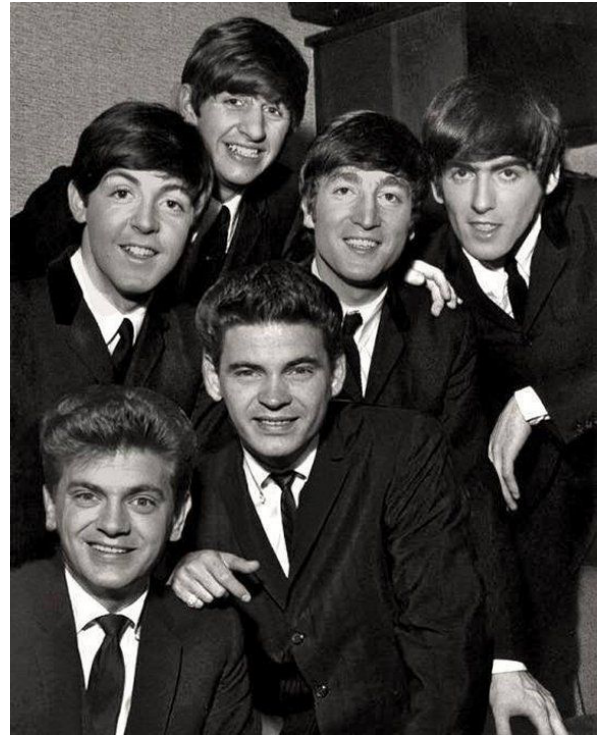
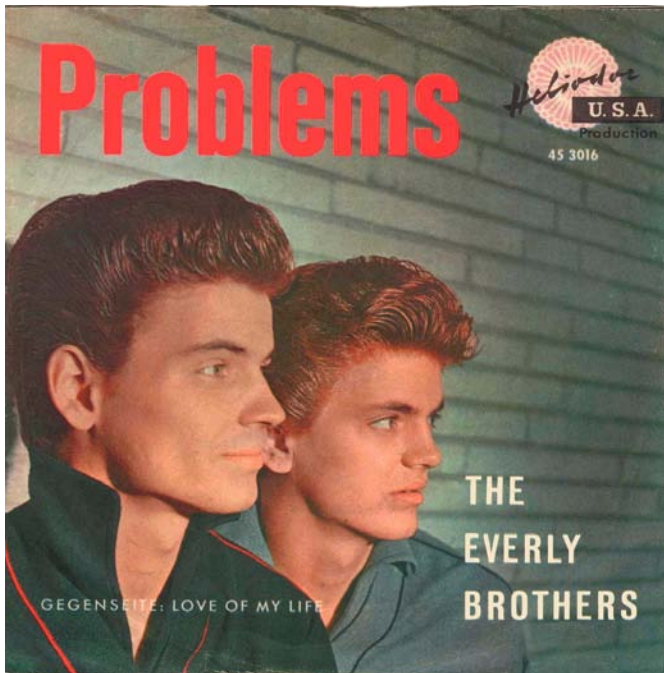
France Unable to Learn Details of Hoard Seized By American 3d Army

By Geoffrey Parsons Jr.
Gold captured in Germany, so
far as the French government can
discover from British and Ameri-
can authorities, is to be used during
the coming winter to pay for food
and rebuilding Germany, re-
gardless of whether or not the gold
was stolen from the Allied gov-
ernments.

Regional pacts may be made by the members, provided they are essential within the domes- tic jurisdiction of any state. Membership in the United Nations is open to all peace-loving states, but members may be suspended or expelled by the General Assembly upon the recommendation of the Security Council. The General As- sembly consists of all members of the United Nations, while the Soviet Union, France, China, the United Kingdom and the United States have permanent seats on the Secu- rity Council and six non-permanent members are to be elected for terms of two years each. The Security Council, to enforce its own decisions, may call upon the United Nations members to take action short of armed inter- vention, such as disrupting com- munications or severing diplomatic relations. If such action is in- adequate, the Council can utilize land, sea and air forces. Members of the United Nations must make available to the Council armed forces and other facilities. Regional pacts may be made by the members, provided they are

President Truman

“EVERLY BROTHERS” SA ЧЛАНОВИМА ГРУПЕ “BEATLES”
И ОРИГИНАЛНИ СИНГЛ ИЗ 1958, ГОДИНЕ



ЛЕКЦИЈА 19 УН, АРТЕФАКТ



ЛЕКЦИЈА 19 УН, ИНСТАЛАЦИЈСКА ПОСТАВКА, КУЋА ЛЕГАТА



ЛЕКЦИЈА 19 УН, ИНСТАЛАЦИЈСКА ПОСТАВКА, МАГАЦИН 4



ЛЕКЦИЈА 19 УН, ИНСТАЛАЦИЈСКА ПОСТАВКА, МАГАЦИН 4



ЛИТЕРАТУРА:

Agamben, Giorgio, 1992, *Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Il Mulino, Bologna.

„Апропо 'ready-mades'“.

Аристотел, 1975, *Политика*, Бигз, Београд.

Beker, Miroslav, 1999, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.

Blumenthal, Uta Renate, 1988, *Investiture Controversy*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania.

Bourriaud, Nicolas, 2002, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York,.

Breaking Step, 2007, Музеј савремене уметности, Баоград.

Brooks. N 1964. *Language and Language Learning: Theory and Prrrctiice*, 2nd ed, New York.

Бухлох, Бењамин, 2009, *Концептуална уметност: Од естетике администрације до критике институција*, Прелом 8/9, Београд.

Cabanne, Pierre, 1979, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, New York.

Danto, Arthur C. 1964, The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19.

De Sosir, Ferdinand, 1969, *Опита лингвистика*, Нолит, Београд.

Долар, Младен, *Глас и ништа више*, 2012, Федон, Београд.

Duchamp, Marcel, 1984, *Избор текстова*, прир. Зоран Гаврић, Београд: Музеј савремене уметности, Београд.

De Duve, Thierry, 1992, *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press.

Foster, Hal, 2004, *An Archival Impulse*, October, 110, The MIT Press, Cambridge, MA.

Фуко, Мишел, 1998, *Археологија знања*, Плато, Београд.

Фуко, Мишел, 1983, *Шта је аутор?*, *Теоријска истраживања 2*, *Механизми књижевне комуникације*, Институт за књижевност и уметност, РАД, Београд,

- Галовић М, *Сувремена филозофија II*, Загреб.
- Häberle, P., 2002, *Ustavna država*, Politička kultura, Zagreb.
- Косић, Василије, 2010. *Инвентар фонда Министарства индустрије ФНРЈ*, Архив Југославије, Београд.
- Кристева, Јулија, 1971 *Проблеми структурирања текста*, Дело бр. 1, Београд.
- Кујунџић, Драган, 2005, *Архиграфија: архив и памћење код Фреуда и Дерриде*, Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд.
- Кутлешкић, В., 2010, *Преамбуле устава*, Анали Правног факултета у Београду, Београд.
- Мијушковић, Слободан, 1998, *Од самодовољности до смрти сликарства* Електронско издање аутора Прво издање Геопоетика – Београд.
- Мијушковић, Слободан, 2009, *Прва „последња ‘слика’”*, Геопоетика, Београд.
- Микић, Владимир, 2014, *Функције преамбула савремених устава*, Правни записи. Београд.
- Максимовић, Зоран, 2008, Зборник радова Факултета драмских уметности, Бр. 13/14 Београд.
- Prikazi i recenzije / Reviews*. 2011, Arh. vjesn. Zagreb.
- Подорога, Валериј, *О филозофији архива*, Трећи програм, број 147, Радио Београд, Београд.
- Пођоли, Ренато, 1975, *Теорија авангардне уметности*, Београд: Нолит.
- Prodi, Paolo, 1992, *Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, il Mulino, Bologna.
- Радојичић Мирко, (ед.), *Концептуална уметност* (темаг), Поља бр. 156, Нови Сад.
- Richter, Hans, 1966, *Dada. Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London.
Symposium uber Fotografie (ex. cat.) 1979, Graz.
- Rivers, W & I. 1964. *The Psychologist and the Foreign Language Teacher*, University of Chicago Press, Chicago.
- Сретенковић, С. Дејан, 2012, *Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, Електронско издање.

Scruton, Roger, 2009 Introduction, u: *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. Continuum, New York, London.

Шуваковић, Мишко, 2013, *Дишан и редимејд, Марсел Дишан и дишановска традиција*, Службени гласник, Београд.

Wells, Liz, 2002 (ed.), *The Photography Reader*, Routledge, London, New York.

Шуваковић, Мишко, 2010, *Уметност у епохи глобализма, Историја уметности у Србији XX век*. Том 1. *Радикалне уметничке праксе*, Орион Арт, Катедра за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, Београд.

Wittgenstein, L, 1998, *Филозофска истраживања*, прев. I. Mikecin, Zagreb.

БИОГРАФИЈА:

Добривоје Крговић је дипломирао на Факултету ликовних уметности, на одсеку сликарство, у класи проф. Бранка Протића 1988. године. Магистарске студије на одсеку вајарство, у класи проф. Николе Вукосављевића завршио је 2000.год. Самостално излаже од 1989 године. Члан је УЛУС-а од 1991. године. Излагао је на пет самосталних и 50 групних и колективних изложби у земљи и иностранству. Добитник је пет награда /признања. Учествовао је на осам уметничких симпозијума/ колонија.

Самосталне изложбе

- 1989 Београд, “Инсталације” Галерија СКЦ
- 1991 Београд, “Панчевачки Бијенале скулптуре у Беогреду”
/са Д Крнајским И С. Апостоловићем/, Галерија СКЦ
- 1993 Београд, “Скулптуре”, Галерија Дома омладине
- 1995 Београд, “На искуствима меморије”/Мондријанов корбач/ са З. Насковским,
Народни музеј Београд
- 2004 Београд, “Eye Strain Free”, Галерија коларчевог народног универзитета,
Београд

Изабране групне и колективне изложбе

- 1989 Београд, Ликовна радионица СКЦ
- 1989 Београд, “Млади београдски скулотори” Галерија УЛУС
- 1990 Lisbon, “Dessins et sculptures de petit format” Palata Ajuda “Rei don Luis”
- 1990 Strasbourg, “Dessins et sculptures de petit format”
- 1990 Paris, “Sculptures”, Centre Culturel de la Republique Socialiste Federative de
Yougoslavie

- 1990 Загреб, “Скулптура” Галерија проширених медија
- 1991 Панчево, “Шеста панчевачка изложба југословенске скулптуре” Галерија центра за културу
- 1993 Панчево, “Седми панчевачки бијенале скулптуре”, Галерија центра за културу
- 1993 Кикинда, “Terra 93”, Савремена галерија Народног музеја
- 1993 Београд, “Скулптура 12. интернационалног симпозијума Терра” Галерија СКЦ
- 1993 Нови Сад “Уметност деведесетих” СПЕНС
- 1993 Будапест, “Naturali” Ernst Museum
- 1993 Подгорица, “Уметност деведесетих”
- 1994 Цетиње, “Други цетињски бијенале” Српско посланство
- 1994 Београд, Галерија ДОБ 1964-1994”, Галерија Дома омладине
- 1994 Београд, “Тридесет и пети Октобарски салон” Музеј 25. мај
- 1994 Београд, “Поглед на зид”, Радио Б-92
- 1994 Београд, “Биоскоп REX” Биоскоп REX
- 1995 Нови Сад, Галерија златно око
- 1996 Београд, “Примери апстрактне уметности- једна радикална историја”, Павиљон “Цвијета Зузорић”
- 1996 Апатин, “Други сазив” Галерија меандар”
- 1996 Панчево, “Осми Бијенале југословенске скулптуре”, Галерија центра за културу
- 1996 Чачак, “Бијенале југословенске уметности” Галерија “Надежде Петровић”
- 1997 Verviers, Musee des Beaux-Arts du bon Usage de L emballage
- 1997 Београд, Друга годишња изложба Фонда за отворено друштво “Убиство”, Павиљон Вељковић
- 1997 Цетиње, “Трансформација иконе” III Цетињски бијенале међународне уметност, Владин дом
- 1998 Београд, “De Valigia” , Београд
- 1998 Stockholm, “De Valigia”, Stockholm
- 1998 Београд, “Раскршћа”, Центар за савремену уметност Панчево

- 1999 Београд “У међупростору”, Галерија културног центра
- 2000 Bratislava, “Welcome Understanding”, Bratislava
- 2001 Београд, “Пролаз” Галерија СУЛУЈ
- 2001 Београд, “42 Октобарски салон” Павиљон “Цвијета Зузорућ”/Селекција: Ера Миливојевић/
- 2002 Цетиње, IV Цетињски Бијенале, Владин дом/Селекција: Јара Бубнова/
- 2004 Београд, Белеф, Билборди Калемегданска тврђава/Селекција: Јован Чекић/
- 2004 Београд, “Eye Strain Free”, видео пројекција
- 2004 Београд, Музеј савремене уметности на ушћу/Селекција: Јерко Денегри/
- 2004 Villach, De valigia, Kunstwerk krystal, Villach, Austria
- 2005 Београд, О нормалности, Уметност у Србији 1989-2001, Музеј савремене уметности Београд/Селекција Бранка Анђелковић, Бранислав Димитријевић, Дејан Сретеновић/
- 2006 Београд, Бијенале Вршац, Музеј савремене уметности Београд
- 2007 Београд, Терра, Галерија 73,
- 2008 Београд, 21st Ćukarica’s Fine Art Salon
- 2009 Washington, Уметност у Србији 1989–2001, American University Museum - Katzen Arts Center, Massachusetts
- 2010 Београд, Корак ка... уметност 90-их, Музеј града Београда, Конак кнегиње Љубице
- 2011 Београд, Скулптура, објекат, или, где је граница, Галерија Надежда Петровић
- 2011 Београд, Скулптура после позног модернизма, Галерија 73
- 2012 Београд, 4 Скулптора, Галерија легата
- 2012 Ниш, Заобилазне стратегије, Галерија савремене уметности
- 2014 Панчево, "Линије времена: документи 1981-2012." 16. Бијенале уметности
- 2014/15 Београд, Случај композиције II, Народни музеј у Београду
- 2015 Стари бановци, Звучна инсталација, Магацин Зенит 4.

НАГРАДЕ/ПРИЗНАЊА

- 1993 Прва награда на Бијеналу југословенске скулптуре у Панчеву
- 1993 Октобарска награда града Београда за најбоље реализовано дело
- 1997 Признање за изванредна остварења и сарадњу на унапређењу штампе, графичке технологије и дизајна – Публикум
- 2009 Признање од стране Комисије секретаријата за културу града Београда избором у групу од 10 српских уметника, чији ће радови бити постављени на јавним градским површинама.
- 2009 Best European Schoolbook awards 2009 / Најбољи европски уџбеник“ – награда Сајма у Франкфурту

КОЛОНИЈЕ/СИМПОЗИЈУМИ/РАДИОНИЦЕ

- Локовна радионица СКЦ 1989
- Локовна радионица СКЦ 1990
- Симпозијум/радионица - Фабрика стакла ИСП Панчево
- 12, Ликовни симпозијум “Терра” , Кикинда
- Симпозијум“Мермер и звуци”, Аранђеловац
- Вајарски симпозијум, Апатин
- “Laki Line”, Чачак
- Уметничка колонија, Црвенка, 2012

Изјава о ауторству

Потписани-а: мр Добривоје Крговић

број индекса: 3696/07

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

Лекција 19УН- о неким аспектима редимејда у контексту постмодерног дискурса

- 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, 23.07.2016.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Добривоје Крговић

Број индекса: 3696/07

Докторски студијски програм: Уметничке докторске студије

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта: Лекција 19УН- о неким аспектима редимејда у контексту постмодерног дискурса

Ментор: мр Душан Петровић ред. проф.

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора): мр Добривоје Крговић

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, 23.07.2016.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Лекција 19УН - о неким аспектима редимејда у контексту постмодерног дискурса

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 23.07.2016.

Потпис докторанда

