

Z. T. *

* **ZORAN TODOROVIĆ** // str. 3-32 // Kritičko dejstvo & intenzitet afekta
- Analize umetničkih produkcija Zorana Todorovića - **Miško Šuvaković**
//str.33-96// Radovi 1994-2007 / Works 1994-2007 //str.97-127//
Critical Effect & Intensity of Affect - Analyses of art productions of
Zoran Todorović - **Miško Šuvaković**



Impresum

Izdavač / Publisher:
 Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu
 The Museum of Contemporary Art Vojvodina in Novi Sad
 Jevrejska 21, 21000 Novi Sad, Tel: +381 21 6611 463
 e-mail: info@msuv.org, website: www.msuv.org

Naziv izložbe:
INTENZITET AFEKTA
 Performansi, akcije, instalacije: retrospektiva Zorana
 Todorovića

Za izdavača / Executive Publisher:
 Živko Grozdanić

Producent / Producer:
 Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu
 The Museum of Contemporary Art Vojvodina in Novi Sad

Autori projekta / Authors of the Project:
 Zoran Todorović i dr Miško Šuvaković

Kustos izložbe / Curator of the Exhibition:
 Sanja Kojić Mladenov

Autor eseja / Writer:
 dr Miško Šuvaković

Prevod / Translation:
 Dušan Đorđević Mileusnić

Lektura i korektura tekstova / Proofreading and Text Editing:
 Dušan Đorđević Mileusnić

Dizajn / Design:
 Katarina Popović

Tehnička realizacija izložbe / Technical realization:
 MSUV

Štampa / Printed by:
 PUBLIKUM, Beograd

Tiraž / Print Run:
 800
 Mart 2009 / March 2009

ISBN- faili

Pokrovitelj / Patronage:
 Pokrajinski sekretarijat za obrazovanje i kulturu
 Provincial Department of Education and Culture

Kritičko dejstvo & Intenzitet afekta

Analize umetničkih produkcija Zorana
 Todorovića

Miško Šuvaković

O kontekstima i identifikacijama umetničkog delovanja Zorana Todorovića – kratki isečci/fluksevi epohe tranzicije i globalizma

Ekperimentisanje na nama samima je naš jedini identitet.¹

Ako se postmoderne kulture poznog kapitalizma, od zapadne Evrope i SAD do Australije i Japana, identifikuju kao kulture prvog sveta, a nekadašnje kolonizovane kulture Afrike, Azije i Južne Amerike kao kulture trećeg sveta, tada se društva – države, kulture – koje su bile identifikovane kao društva realnog socijalizma² mogu nazvati drugim svetom.³ Zamisao „drugog sveta“ je veoma heterogeni koncept koji od kulture do kulture – od države do države – ima sasvim različite realizacije i posledice na ljudski život i oblikovanje potencijalnosti izvođenja ljudskog života. Nakon uspostavljanja revolucionarne vlasti i nakon revolucionarne partijske diktature neposredno posle Drugog svetskog rata i tokom pedesetih godina, u svim realsocijalističkim društvima dolazi do perioda preobražaja revolucionarne partijske vlasti u birokratsku i tehnokratsku organizaciju društva pod okriljem liberalizovane i birokratizovane partijske elite. Najgrublje govoreći, bez obzira na pojedinačne razlike, pozni socijalizam, od SSSR-a do Jugoslavije, određuje slabljenje državnog i partijskog centralizma i stvaranje mogućnosti za uspostavljanje prividnih ili manje prividnih autonomija umetnosti. Tehnobirokratske institucije poznog realsocijalizma su bile znatno liberalizovane i preusmerene ka reformisanju realsocijalističkih društava u smeru zapadnog liberalizma ili nacionalnih demokratija⁴ tokom osamdesetih godina dvadesetog veka. Nakon pada Berlinskog zida i sloma Varšavskog bloka, u istočnoj i srednjoj Evropi dolazi do uspostavljanja takozvanog postsocijalističkog ili tranzicijskog perioda. Izuzetak je, svakako, SFRJ, čiji tranzicijski period započinje raspadom federativne države i građanskim ratovima. Svi ovi procesi, kada je reč o Srbiji, mogu se posmatrati kao „entropijski“ u odnosu na ponuđene paradigme i ideale ili ciljne

1 Gilles Deleuze, *Negotiations: 1972–1990*, Columbia University Press, New York, 1995, str. 6.

2 Svakako, moguće je govoriti o različitim varijantama realnog socijalizma, od državnog socijalizma sovjetskog tipa, preko kineskog revolucionarnog socijalizma određenog konceptom „kulturne revolucije“, do jugoslovenskog samoupravnog socijalizma.

3 Aleš Erjavec, „Drugi svet“, iz: *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996, str. 121–124.

4 Aleš Erjavec, „Kulturna dominantna ter kulturna identiteta Drugega sveta“, u: „Drugi svet“, iz: *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996, str. 124–134.

tačke realnog socijalizma, ali i kao „entropijski“ u odnosu na integritet ekonomsko-političkog sistema koji ulazi u tranzicijski obrt ka recikliranom kapitalističkom – liberalnom – društvu. U entropijskom poznom socijalizmu u Srbiji od kasnih sedamdesetih i autodestruktivnom postsocijalizmu kasnih osamdesetih i tokom devedesetih godina dvadesetog veka nastaju različite i suprotstavljene koncepcije visoke umetnosti: nacionalrealizmi unutar štafelajnog slikarstva i javne skulpture, prozapadni eklektični, transavangardni i neoekspresionistički postmodernizmi, te modernizam posle postmodernizma kao reakcija na eklektične arbitrarnosti postmoderne, zatim ka simptomu orijentisana politička umetnost ili umetnost retroavangardnih stilova, pa zatim novomedijska umetnost i prakse u funkciji kulture itd... U pitanju je mnoštvo, umnožavanje strategija/taktika i njima odgovarajućih pozicioniranja u odnosu na funkcije umetnosti u savremenosti. U pitanju je umnožavanje mogućnosti, metastaza mogućnosti, nekakva šizofrena mapa istovremenih neuporednih oblika izražavanja, stvaranja i produkovanja umetnosti. U kritici i istoriji savremene umetnosti se govori o vremenu nepreglednosti.⁵ Umetnost u Srbiji, posle pada Berlinskog zida, ponovo je postala politička ili, možda, pre, antropološka, a da po svom tematizmu nije nužno na modernistički način metapolitička, metaideološka i metaprikazivačka.

Srpska umetnost posle pada Berlinskog zida, najčešće, ne odražava društveni sadržaj posredno putem tematike, nego neposredno, u organizaciji same označiteljske ekonomije, čiji je tek sekundarni učinak tematika.⁶ Time se umetnost ne pokazuje kao nekakav predljudski kaos, neodredljiv bezdan prirode ili prvobitnost, tj. izvor umetnosti kao istine ili lepote, već kao određena praksa, a to znači označiteljska praksa unutar očiglednih društvenih zahteva, očekivanja i činjenja usmerenih na proizvodnju, razmenu, potrošnju i, svakako, izvođenje različitih društvenih i individualnih identiteta. Drugim rečima, kretanje savremene srpske umetnosti od autonomija modernizma i bezinteresnosti eklektičkih postmodernizama ka zadobijanju društvenih funkcija posredovanja između mogućih svetova (centra, margina, tranzicijskih formacija, netranzicijskih formacija) uticalo je i na samu umetnost, a to znači na mogućnosti njenih materijalnih formulacija. Formulacije slikarstva i skulpture bivaju zamenjene formulacijama otvorenog informacijskog dela koje jeste „događaj“ na specifičnom mestu (site-specific place) ili jeste upis naslojenih tragova kulture „od“ nekakvog specifičnog mesta. Zato, ontološki orijentisana tumačenja ovih savremenih umetničkih dela nisu estetska ili teorijsko-umetnička, već društveno-informacijska, politička, kulturna, medicinska, itd., itd. Savremena umetnost je načinjena „od“ materijalnih

5 Ješa Denegri, *Devedesete: teme srpske umetnosti (1990–1999)*, Svetovi, Novi Sad, 1999; Dejan Sretenović (ed.), *Art in Yugoslavia 1992–1995, SCCA*, Beograd, 1996; i Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović, Borut Vild (eds.), *O normalnosti: umetnost u Srbiji, 1989–2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005.

6 „Umetnost, društva/tekst“, *Razprave problemi*, št. 3–5 (147–149), Ljubljana, 1975, str. 1–10. U prevodu teksta na srpsko-hrvatski jezik, *Polja*, br. 230, Novi Sad, 1978, str. 10.

tragova (značenja) i efekata (afekata) praksi ili ponašanja unutar kulture i društva u odnosu na telo i prema telima aktera. Ontologija umetničkog dela nije određena prisutnošću forme – oblikovane stvari – već otporom i entropijom formi koje su efekat ulančavanja, tj. konteksta suočenja. Savremena umetnost je zato, pre svega, politička⁷ umetnost, tj. umetnost kao politička intervencija u nekom kontekstu prema nekim ljudima unutar neuporedivih slučajeva ljudskosti. Drugim rečima, prelazi se sa taktika stvaranja ili imenovanja čulnih formi na reartikulaciju životnih formi⁸ (situacije tela, egzistencije, ponašanja) u informacijskom polju konstruisanja i izvođenja društvene realnosti posredstvom indeksiranja specifičnih identiteta ili životnog oblika. Ova umetnost svoju političku identifikaciju ne zadobija zastupanjem eksplicitne političke teme, stava ili ikonički orijentisanog znaka (vizuelnog, auditivnog, verbalnog teksta), već na osnovu poretka uređivanja, arhiviranja i klasifikovanja brisanih tragova evropskih neuporedivih identiteta ili diskursa na sasvim kustoski orijentisan i uporediv način. Umetnik koji se može identifikovati zamislama „umetnika u doba kulture“ preuzima brojne i karakteristične funkcije kustosa ili antropologa:⁹ organizatora medijskog spektakla i arhivara informacija o umetnosti i u njoj. Zato savremena umetnost može biti istovremeno: zastupanje brisanih tragova razlikujućih evropskih kultura i konstituisanje idealne multievropske šeme odnosa singularnog ulaganja i univerzalnog dobitka. Ne postoji igra teritorija, već funkcija ekonomije: proizvodnje, razmene i potrošnje, koja kao brisani trag jeste umetnički kôd ili delo koje sebe poništava kao umetnost i potvrđuje mogućnost evropskog identiteta razlika na „razini“ kultura. Umetnost jeste funkcija kulture, mada, i to je temeljni paradoks aktuelnosti, ona ipak „ostaje“ umetnost i pored toga što je izgubila specifične tradicionalne pojavne odlike umetničkog dela sa „aurom“ zadobijajući izgled masovnog-i-tehnomedijiskog prikazivanja, komunikacije i razmene informacija u društvu masovne potrošnje. Umetnost je, po svojim čulnim pojavnostima, funkcijama i efektima, izašla iz rezervata ili autonomnog konteksta umetnosti u javnu kulturnu i medijsku sferu. Ali, pri tome, savremena umetnost je ostala u odnosu sa diskursima umetnosti, tj. polaznim ili matičnim institucijama umetnosti, podtekstovima evolucija umetničkih identiteta i komunikacionih kanala umetnosti koji se reprezentuju ili zastupaju komunikacionim kanalima masovne medijske kulture u konstruisanju ili realizovanju svakodnevice.¹⁰ To je bitan i određujući paradoks umetnosti i kulture na

⁷ Videti, na primer, katalog izložbe Documenta 11, Kassell, 2002.

⁸ Giorgio Agamben, „Form-of Life“, u: Paolo Virno, Michael Hardt (eds.), Theory out of Bound – A Potential Politics, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, str. 151.

⁹ Ovo je karakterističan identitet: kustos je bio reprezent društvenog ili kulturnog u umetnosti kroz instituciju muzeja, a umetnik u doba kulture je reprezent „umetničkog kao kulturnog sistema“ u strukturama društva (tj. specifičnim mikrokulturama).

¹⁰ Mogu se uporediti sasvim različite izložbe koje su orijentisane ka prezentaciji „umetnosti u doba kulture“ i otkrićete da one ne izgledaju kao izložbe umetnosti (ni tradicionalne umetnosti ni eksperimentalne modernističke umetnosti ili eklektične postmoderne umetnosti), već da izgledaju kao nekakvi arhivi sistema konstruisanja, beleženja, klasifikovanja i razmenjivanja informacija. S druge strane, uvek postoji „podtekst“ ili „diskurs“ osiguranja koji kaže: pa ipak, pored svega, to jeste u polju identifikacija umetnosti. Videti: Manifesta 1–3, 1996–2000; Branislav Dimitrijević, Branislava Anđelković, Dejan Sretenović



prelazu dvadesetog u dvadeset prvi vek. U ovom kontekstu srpske umetnosti deluju veoma različiti i, često, konkurentski orijentisani umetnici – kao što su Živko Grozdanić, Milica Tomić, Tanja Ostojić, Mirjana Đorđević, Vera Večanski, Vesna Pavlović, Uroš Đurić, Stevan Markuš, Nikola Pilipović, Marija Vauda, Zoran Naskovski, Dejan Grba, Vesna Tokin, Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, asocijacija Apsolutno i platforma kud.org, Vladimir Nikolić, Dragan Jovanović, Dragomir Ugren, Predrag Miladinović, Vladan Jeremić, Ivana Smiljanić, Danijela Bogičević, Aleksandra Zdravković i dr.

Zoran Todorović je od prvih radova kojima je napustio slikarsko/skulptorsku problematiku – npr. *Nedodirivi* iz 1992–96. – preuredio svoj umetnički rad od kulturno-tekstualne ka egzistencijalno-afektivnoj praksi biopolitičkog karaktera.



Nedodirivi ili <i>Materijal Energija</i> ¹	1994. Jugoslovenski bijenale mladih, Vršac / 1995. Studentski kulturni centar, Beograd / 1996. BIS, CZKD, Beograd / 2002. Remon-rewiy, Remont, Beograd	vlasništvo: umetnika
niz metalnih ploča priključenih na visoki napon	izložba	pogled
između ploča dolazi do varničenja, uspostavljanja električnog luka	instalacija	telesni odnos prema instalaciji opasnost od dodira površine pod naponom

Umetnost može biti, može se reći, politički akt otpora i opiranja unutar afektivnih modusa ili situacija života, a ne na nivou političkih programskih ili antiprogramskih iskaza, stavova, parola i programa. Reč je o „emitovanju singularnosti“, koje u svojoj mnogostrukosti i nepovezanosti dovode u pitanje koherentnosti zadatih racionalnih i pragmatičkih političkih koncepata kojima se upravlja životom. U delu *Nedodirivi* metalna površina sa varnicama privlači pogled i pogled kao da pokreće haptičku želju za dodirnom smrtonosne površine. To je događaj i on se mora razrešiti.

(eds.), *Konverzacija*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2002; ili Documenta 11_Platform 5: Exhibition – Catalogue, Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.

Biopolitički karakter rada/delovanja Zorana Todorovića ili imanentna kritika konceptualne umetnosti unutar singularnosti izvođenja događaja unutar životnih situacija →

Moje rane postoje pre mene. Rođen sam da ih otelotvorim.¹¹

Todorovićev umetnički rad se, u odnosu na internacionalne umetničke prakse, pojavio u vremenu nepreglednosti na kraju postmodernog pluralizma i na početku globalnih kulturnih medijsko-umetničkih i kustosko-umetničkih praksi. U pitanju su umetničke prakse zasnovane na uvođenju „novih medija“ u tradicionalno definisani kontekst umetničkih disciplina slikarstva i skulpture, te, zatim, na uvođenju umetničkih stvaralačkih, kritičkih, aktivističkih i biheviornalno-performerskih praksi u područja kulturnog rada i delovanja.

Suštinski je za njega bitna čulna pojavnost koncepta života kao „ne-organske“ moći.¹²

Novim medijima se nazivaju različite umetničke prakse zasnovane na inovacijskom radu sa umetničkim ili vanumetničkim medijima. Novomedijskom umetničkom praksom se nazivaju, bazično, uvođenja nestandardnog medija u standardizovanu i običajno zatvorenu umetničku disciplinu. Na primer, novim medijima se identifikuju eksperimentalna i istraživačka uvođenja fotografskog, filmskog, video ili „digitalnog/kognitivnog“ rada u kontekste slikarstva i skulpture. Novim medijima se, zato, nazivaju, na primer, i sve one hibridne umetničke prakse koje nastaju kombinacijom više medija (mixed media, multi-medija, polimedija, prošireni mediji, umetnost i tehnologija, kompjuterska umetnost, sajber umetnost itd.). Novim medijima se, konačno, nazivaju upravo one umetničke prakse koje su zasnovane na programiranju umetničkog dela (kompjuterska umetnost, digitalna umetnost, sajber umetnost, biotehnoška umetnost). Odrednica „novih medija“ kao programatskih

¹¹ Joe Bousquet, *Les capitales*, Le Cercle du Livre, Paris, 1955, str. 103.

¹² Gilles Deleuze, *Negotiations: 1972–1990*, Columbia University Press, New York, 1995, str. 6.

umetničkih praksi na nivou eksperimentalnog ili korisničkog rada je odlika novomedijske umetnosti u doba globalizma, pošto se program pojavljuje kao globalno totalizujuća praksa uređenja i izvođenja umetničkog rada između visoke i popularne kulture. Zoran Todorović je, međutim, u polju „novih medija“ izveo jedan veoma specifičan zahvat koji se može prikazati sledećim modelom:

novi mediji	živo izvođenje	kulturni konteksti
težno-naprave video digitalna fotografija	na telu drugog sa telima drugih	privatno javno
produkti, efekti ili procedure starih ili novih masovnih društvenih tehnologija	sopstveno telo	singularni kontekst univerzalni kontekst
dokumentacija umetničkog dela kao zastupnik događaja		

Drugim rečima, Todorović nije fasciniran novim tehnologijama i njihovim efektima u umetnosti kao izrazima ili postignućima „novog“, on je pre neka vrsta introvertnog korisnika ili potrošača¹³ „novomedijskih“ ili društveno-tehnoloških praksi u izvođenju kritičnog singularnog biheviornalnog događaja (event) čiji se intenzitet i afekt prezentuju uživo ili dokumentuju i posreduju u sistemima komunikacije ili izlaganja u svetovima umetnosti. Za Todorovića se „novi mediji“ ukazuju dvostruko, kao „naprave u umetnosti“ (od varničara do zvučnog topa, odnosno od digitalne kamere, preko mikrokamere ili video-montaže), i kao „produkti masovnih društvenih tehnologija“ (hipnoza, serumi, lekovi, otpaci plastične hirurgije, postupci plastične hirurgije, dijete, biheviornalni odnosi na ulici, rasno pitanje, seksualni rad itd.). Todorović, pri tome, umetnički rad postavlja kao „živo izvođenje“ kojim se novi mediji ili društvene tehnologije uvode u specifičnu izvedbenu situaciju potencijalnosti koja korespondira sa životnim situacijama. Izvedbenu situaciju postavlja ili kao intervenciju na telima drugih ljudi (autorsko eksperimentisanje sa interventnom drugošću)¹⁴ ili na svom telu (tradicionalni model tela umetnika kao objekta i subjekta umetnosti)¹⁵. Izvedbeni događaj

¹³ Boris Groys, „The Artist as an Exemplary Art Consumer“, iz: Erjavec, A. (ed.), „Aesthetics as Philosophy – XIXth International Congress of Aesthetics – Proceedings I“, *Filozofski vestnik*, št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999, str. 87–100.

¹⁴ Jacques Lacan, „Subjekt i Drugi: otuđenje“, iz: XI seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 217–230.

¹⁵ Vilabi Šarp, „Body Works / Pre-kritički, ne-definitivni pregled nedavnih najnovijih dela u kojima se koristi ljudsko telo, ili njegovi delovi“, iz: Vladimir Kopicl (ed.), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972, str. 1–9.



se pojavljuje unutar „privatnosti“ i biće medijski prezentovan javnosti, odnosno, izvedbeni događaj se pojavljuje unutar „javnosti“, gde uključuje interakciju sa biotehnologijom i funkcionalnošću ljudskog tela saradnika u umetničkom projektu ili prisutne publike koja je dovedena do reflektovanja sopstvene intimnosti unutar javnosti. Odnos privatnog i javnog – intimnog i zajedničkog – eksplicitno je razrađen kao konstitutivna atmosfera potencijalnosti događaja umetničkog dela.



<p>Nevesta izvedeno 1998.</p>	<p>- Bojan Štokelj, Fotografija u Maloj galeriji Cankarjevog doma, Cankarjev dom, Ljubljana, 1999. - Hibridno-Imaginarno: slikarstvo i/ili ekran o slici i slikarstvu u epohi medija, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2006.</p>	<p>vlasništvo: umetnika</p>
<p>Nago telo modela (umetnice Tanje Ostojić) prekriveno je velom koji prekrivaju žive muve</p>	<p>foto-performans dokumenta</p>	<p>zazornost erotizam potencijalnost bola</p>

Međutim, svaki događaj je singularnost: potpuna pojedinačnost tu i tada u odnosu na ponašanje ljudskog tela (bihevioralnost), ali i, dalje, na potencijalnosti oblikovanja života tu i tada u odnosu na umetnikovu nameru da publici suoči sa događajem izvan njihovih uobičajenih života u jednoj situaciji koja je ozbiljna i prava kao bilo koja ljudska situacija. Singularni je tačno ono što se odigrava kao događaj tu i tada u svojoj specifičnosti i različitosti od pretpostavljenih klišea i opštosti. Svaki događaj prelazi put od neponovljive i neuporedive singularnosti, što je dimenzija izvedenog događaja, do pojedinačne instance u nekoj familiji mogućnosti, što je režim dokumentacije. Todorović ne radi sa konačnim brojem „predstava“ singularnosti i zastupničkim tekstom koji obećava opštost i naslućuje univerzalnost ljudskog. On, naprotiv, radi sa singularnošću koja se potencijalno može dogoditi u bilo kom tekstualno predočivom kontekstu kulture i time singularnošću inicira potencijalnost univerzalnosti. Njegova dela ne simbolišu univerzalnost, ne pripovedaju o nekoj „velikoj“ ili „pravoj“ univerzalnosti, već izazivaju mogućnost singularnog događaja uvek i svuda, tj. u bilo kojim uslovima i okolnostima života. Za njegov rad je univerzalnost nebitna na nivou „logike čula“. Uvek je reč o pojedinačnosti izvođenja dela u nekom intervalu vremena, prostora i života. Ali, ipak, sve to što učini u jednom trenutku mesta i življenja biva izloženo i prepušteno dejstvu unutar sistema umetnosti: direktno kao **događaj** i indirek-

tno kao **dokument**.¹⁶ Referentni, a time potencijalni odnos događaja i dokumenta, bitan je za njegovu umetničku praksu koja kontradiktorno suočava „situaciju gledaoca kao svedoka“ i „situaciju gledaoca kao čitaoca“. **Svedok**¹⁷ je usred događaja i on svedoči o verodostojnosti svog „prisustva“ (biti u) i „saučesništva“ (biti sa) u događaju koji je inicirao Todorović u svetu umetnosti. **Čitalac** je izvan događaja ispred „tabloa“ koji posreduje, vizuelno-verbalnim sredstvima, koncept „dela-događaja“ i „referentne dokumente“ o događaju. **Svedok i čitalac** se odnose na isto umetničko delo: ono što je afekt svedočenja ne podudara se sa onim što je efekt čitanja. Uočava se bitna razlika između pojavnog i značenjskog – koja fatalno razdvaja „događaj“ i tekst.

Zorana Todorovića naglašeni i delujućim moment razdvajanja događaja i teksta u odnosu na postavljanje¹⁸ (ge-stell) umetničkog dela u svet čini karakterističnim imanentnim kritičarem konceptualne umetnosti u njenom istorijskom smislu¹⁹ i u odnosu na dijahronijske razvoje konceptualne umetnosti u epohi postmoderne i epohi globalizma.²⁰ Umetnik postavlja umetničko delo na način koji je blizak konceptualnoj umetnosti, a to znači kao „projekt“ pretpostavljenog umetničkog dela, koje može ali koje i ne mora biti izvedeno. Međutim, njega ne zanima semiologija²¹ i epistemologija²² procedure postavljanja i izvođenja singularnog dela iz projekta, što je bila srž istorijske konceptualne umetnosti, već potencijalni ili stvarni afekt/afekti koje događaj izvođenja umetničkog dela u svojoj singularnosti tu i tada proizvodi među ljudskim životima. Todorović „koncept“ i „projekt“ umetničkog dela pokazuje kao funkcionalne instrumente kojima se dolazi do cilja: **a to znači interventne i intersubjektivne afektacije izvođača i gledalaca u izuzetnoj egzistencijalnoj situaciji**. Todorović, na primer, u radu *Cigani i psi* pokreće odnos projekta, koncepta i događaja u odnosu na dokument.

¹⁶ Boris Groys, „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji“, iz: Neda Beroš (ed.), *Boris Groys: Učiniti stvari vidljivima – Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 7–28.

¹⁷ Giorgio Agamben, „Svjedok“, iz: *Ono što ostaje od Auschwitzta – Arhiv i svjedok (Homo Sacer III)*, Biblioteka Anti-Barbarus, Zagreb, 2008, str. 19–28.

¹⁸ Martin Heidegger, „Pitanje o tehnicu“, iz: *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 105.

¹⁹ Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.

²⁰ Germano Celant, *Un-Expressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988; i *Documenta 11_Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.

²¹ Katarin Mile, „Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti“, iz: Mirko Radojičić (ed.), „Konceptualna umetnost“ (temat), *Polja*, br. 156, Novi Sad, 1972, str. 8–12; Ian Burn, Mel Ramsden, „The Role of Language“, iz: Gerd de Vries (ed.), *On Art – Artists' Writings on the Changed Notion of Art After 1965*, M. DuMont Schauberg, Köln, 1974, str. 90–94; Victor Burgin, „The Absence of Presence: Conceptualism and Post-modernisms“, iz: *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC., Atlantic Highlands, N. J., 1987, str. 29–50.

²² Art&Language, „De Legibus Naturae“, iz: *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 240–276.



* Cigani i psi	nije izlagano, 2007.	vlasništvo: umetnika
Rad je snimljen posebno dizajniranom mikrokamerom koju su u formi ogrlice nosila deca prosjaci i gradski psi litalice. Snimanje je obavljeno tokom leta i jeseni 2007. godine.	dokumenti, snimci video-zapis tabla sa fotografijama	uloga slučaja u dobijanju konkretne slike politička nekorektnost intenzitet kretanja ljudskog i životinjskog

Rad *Cigani i psi* je sasvim jasno koncipiran, sa pretpostavkom šta se očekuje od koncepta: trag arbitrarnosti ponašanja romske dece i pasa litalice u jednom javnom prostoru. Ovako postavljen umetnički rad ima svoju preciznu konceptualnu usmerenost na transgresiju i preispitivanje polja kulturnih vrednosti i normi političke i rasne korektnosti u savremenim tranzicijskim društvima. S druge strane, ovo delo nije delo s porukom određene etike ili političkog stava, već „problematični naslov“ dela je to što resemantizuje ono što se vidi na video-ekranu ili na tabli s fotografijama. A to što se vidi na video-ekranu ili tabli je samo ono što vidi oko kamere pričvršćene na telu deteta ili psa u neplaniranom i najčešće sasvim slučajnom kretanju u prostoru. Pogled kamere koju kontroliše slučaj ili – tačnije: kretanje „oblika života“ je zabeležen i ponuđen pogledu koji čitanjem naslova dela „zna“ o čijem se telu u radu-performansu radi. Težak i dramatičan umetnički rad u kome potpuno prividno nemotivisana slika uvodi u igru temeljne kontradikcije rasnog identiteta i rasizma u tranzicijskim nacionalnim društvima. Intenzitet dela proizlazi iz razlike između slike i teksta, odnosno imenovanog i čulno pokazanog „oblika života“ životinje i ljudskog stvorenja, tj. životinje sa napravom i ljudskog stvorenja sa napravom, u kontekstu koji je uvek rigorozno političan, a to je kontekst tranzicijskog društva.

Postprodukcijске potencijalnosti Todorovićevoḡ umetničkog rada: mnogostrukost pojavnosti dela ➔

Todorovićeva umetnička strategija je prepoznatljiva kao postprodukcijška²³ praksa. Pod postprodukcijškom praksom se u ovom kontekstu umet-

²³ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2002.

ničkog rada razume uspostavljanje zona mnogostrukih aktivnosti koje proizlaze iz jednog pretpostavljenog projekta i njegovih efekata, te interakcija sa umetničkim, kulturnim ili društvenim potencijalnostima izvođenja, interakcije ili preoblikovanja životnih situacija, u rasponu od performerskih do novomedijskih prezentovanja u javnosti društva. Reč je o bitnom peobražaju ljudskog rada iz domena „stvaranja/proizvodnje“ komada, karakterističnog za moderni industrijski kapitalizam i realni socijalizam, u „organizaciju“ i, takozvani, „nematerijalni rad“²⁴ složene medijske i egzistencijalne organizacije života, karakterističnog za nestabilni i promenljivi horizont kognitivnog kapitalizma.²⁵ Reč je o hibridnim poljima afektacije u novomedijskim interventnim sistemima „proizvodnje“ telesnih i, zatim, životnih efekata ljudskog postojanja.²⁶

Izvesni teoretičari – od Nikolasa Burioa (Nicolas Bourriaud) do Džona Robertsa (John Roberts) – ukazuju na to da se ulazi u područje umetničkog rada (*art labour*) koje se može imenovati kao umetnost posle strategija *ready-madea*.²⁷ Strategije *ready-madea* su od Dišanovih (Marcel Duchamp) pretpostavki „upotrebe“ svakodnevnog ili običnog upotrebnog predmeta kao umetničkog dela vodile od „konceptualizacije umetnosti“²⁸ u neodadi, fluksusu i konceptualnoj umetnosti do strategija i taktika „prisivajanja“ (*appropriation*) čulnih i značenjskih tragova kulture u postmodernoj od transavangarde do neokonceptualizma.²⁹ Ova složena paradigma dvadesetog veka „*ready-madea*“ je zasnovana na važnosti „koncepta“ i „značenja“ naspram čulne predočivosti (*mimesis*) ili čulne izražajnosti (*ekspresionizam*). Naprotiv, danas, kod umetnika kao što je Zoran Todorović, strategije *ready-madea* su prevladane i prelazi se na procedure afekta singularnog događaja. Sasvim drugim povodima, francuski filozof Žil Delez (Gilles Deleuze) je isticao da nema opštih ideja, da su uvek u pitanju pojedinačne ideje u specifičnom domenu događaja. Savremene umetnike, slično, zanima dejstvo tog pojedinačnog događaja unutar specifičnog konteksta sa svim afektima i intenzitetima koje jedan događaj može proizvesti svojim medijskim, biološkim ili društvenim angažmanom. Kustos i teoretičar umetnosti Nikolas Burio, zato, eksplicitno naglašava da je savremena postprodukcijška umetnost povezana sa događajem ljudskog društva³⁰ – dodajmo ljudskog života i ljudskih života u mikro ili makrosmlu. Savremena umetnost se izvodi slično

²⁴ Paolo Virno, *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2004.

²⁵ Carlo Vercellone (ed.), *Kognitivni kapitalizam, Politička kultura nakladno-istraživački zavod*, Zagreb, 2007.

²⁶ Matko Meštrović, *Raspršenje smisla – Doktrinami svijet na izmaku?*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2007.

²⁷ John Roberts, *The Untangibles of Form – Skill and Deskilling in Art After the Ready Made*, Verso, London, 2007.

²⁸ Sylvère Lotringer, „Doing Theory“, iz: Sylvère Lotringer, Sande Cohen (eds.), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001, str. 145–146.

²⁹ Achile Bonito Oliva, *Transavanguardia International*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982; Germano Celant, *Un-Expressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988; Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, MSUV, Novi Sad, 2007.

³⁰ Nicolas Bourriaud, „When screenplays become form: A User's guide to the World“, iz: *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2002, str. 45.

izvođenjima situacija unutar savremenog društva. Ta sličnost je u tome što je strukturirana na „narativima“ i „nematerijalnim“ scenarijima koji su potvrđeni i prevedeni životnim stilovima, relacijama prema situacijama razonode, praksama seksualnog, potrošačkog ili političkog uživanja, institucionalnostima proizvodnja naučnih i ekonomskih horizonata ljudskosti, te ideologijama kao instrumentima uređenja, kontrole i regulacije svakodnevice. Ova promena „umetničkog“ može se eksplicitno pokazati razradom šeme oblika „umetničkog rada“ (*art labour*) od moderne do epohe globalizma:

mimezis	impresija	ekspresija	prisvajanje	afekt
tradicijska	moderna	modernizam	postmoderna	globalizam tranzicija
slika	slika	slika	objekt	događaj
prikazivanje	ospoljenje utiska	izražavanje	ready-made konceptualizacija citat simulakrum kopija reciklaža	novi mediji izvođenje biotehnologije
klasicizam realizam	impresionizam postimpresionizam simbolizam	ekspresionizam apstraktni ekspresionizam neoekspresionizam	dada neodada fluksus konceptualna umetnost postmoderna neokonceptualna umetnost	situacionizmi umetnost u doba kulture novi mediji umetnost u epohi globalizma
				UMETNIČKE PRAKSE ZORANA TODORVIĆA koje vode ka afektu intenzitetu prekidu značenja

Može se reći da svako umetničko delo teži izazivanju afekta u estetskom ili anti-umetničkom smislu, ali da tek neka umetnička dela, i to dela koja se ukazuju u epohi globalizma/tranzicije, tj. kognitivnog kapitalizma – rade sa proizvodnjom, produkcijom i postprodukcijom distribucijama događaja i njima odgovarajućih afektivnih situacija kao središnjim problemom umetničkog oblikovanja ili izvođenja oblika života. Todorović ide ka vidljivosti oblika života, on to realizuje radom na telu drugog umetnika koji postaje objekt njegovog projekta.



Korekcija/Portret ²	Galerija Konkordija: Izlagačka praksa kao kulturno-politička strategija, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2004.	vlasništvo: umetnik
Izvedena je plastična hirurška operacija korigovanja položaja ušiju umetnika Živka Grozdanića. Grozdanićev portret je snimljen pre i posle hirurške intervencije.	izvođenje hirurške intervencije poziranje za snimanje fotografije	hirurgija korekcija tela

Slučajevi „izvođenja oblika života“ i „afektivnog intenziteta oblika života“ mogu se naći u sasvim različitim umetničkim praksama, od artizma³¹ (*artivism*), preko bioumetnosti³² (*bio-art*) i novomedijskih informacijskih umetničkih praksi³³ (*new media art*), do radikalnog performansa³⁴ (*radical performance*).

Umetnost *artizma* je zasnovana na bihevioralnom angažmanu umetnika i aktivnim intervencijama umetnika i saučesnika u polju mikro ili makrodruštvenosti, od političkog, preko rodnog (*gender*), do svakodnevnog delovanja.

Bioumetnost je organizovana oko složenih umetničkih, naučnih i društvenih međudnošenja u stvaranju „organskog“ ili „živog“ umetničkog uzorka kao umetničkog dela ili kao događaja unutar umetničkog projekta. Novomedijske informacijske prakse su zasnovane na istraživanju, provociranju ili izvođenju događaja posredstvom tehničkih sistema komunikacije.

Radikalni performans je povezan sa umetničkim izvođenjima kojima se provociraju kritične bihevioralne, telesne ili organske situacije i događaji na telu umetnika ili saučesnika u performansu.

³¹ Aldo Milohnić, „Artivism“, iz: „Performing Action, Performing Thinking“ (temat), *Maska*, št. 1–2 (90–91), Ljubljana, 2005, str. 15–25.

³² Eduardo Kac, *Signus of Life – Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge MA, 2007; Melentje Pandilovski (ed.), *Art in The Biotech Era*, The Experimental Art Foundation, Adelaide S.Aust, 2008.

³³ Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel (eds.), *CTRL [SPACE] – Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002; Stephen Wilson, *Information Arts – Intersections of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

³⁴ Amelia Jones, Tracey Warr (eds.), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000; Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies – the Use and Abuse of the Body in Art*, Skira editore, Milano, 2003.

Umetnički rad Zorana Todorovića se kreće u svim ovim potencijalnim poljima izvođenja, od artvizma, preko bioumetnosti i novomedijskih praksi, do radikalnog performansa. Pri tome, on pažnju ne poklanja fascinacijama novom ili drugačijem u samom artvizmu, bioumetnosti, novim medijima ili radikalnom performansu, već pažnju usmerava ka kritičnom, graničnom i izuzetnom događaju telesne afektacije subjekta unutar specifičnog društvenog konteksta. Todorović radi ne samo sa fizičkim afektima tela izvođača ili saučesnika, već radi sa mikrodruštvenim i, ređe, makrodruštvenim efektima fizičkog afekta na telu ili sa telom izvođača ili saučesnika. Njegov umetnički rad je, drugim rečima, strukturiran u polju od „afekta tela“ ka „kognitivnom situiranju“ individuumu i intersubjektivnog mikrodruštvenog poretka.

Opisani aspekti i modeli aspekata Todorovićevog umetničkog rada su bitno biopolitički u smislu biopolitike kao društvene tehnologije³⁵ „oblikovanja“ ljudskog života. Jer, ljudski život nije nešto što živo stvorenje nosi „po sebi“, to je pre upis – tačnije, singularni događaj upisivanja – tog stvorenja u životnu situaciju, tj. u životni vek, kao i životni prostor kao nešto što je neponovljivo: uvek drugačije i izmenjivo usred sveta (prirode i društva).

Afekt u polju individualnih/društvenih događaja umetnosti ↗

Zoran Todorović situira umetnički rad u procepu između sadržaja i efekta: teksta i afekta. Sadržaj je nematerijalni narativ koji inicira njegovo umetničko delo simboličkim ili pokaznim govorom, na primer o bolu, oštećenju sluha, istežanju tela, nadražaju kože, konzumiranju ljudskog tkiva kao hrane, pogledu iz vagine, kretanju kamere na telu ljudskog stvorenja ili psa itd... Efekat je posledica afekta ili, tačnije, intenziteta afekta izvedenog događaja na pojedinačno telo izvođača, saučesnika ili publike, odnosno na neizvesno javno mnjenje mikrodruštva ili makrodruštva. U Todorovićevom radu su bitne karakterizacije afekta, intenziteta i trajanja afekta, tj. efekti koje živo telo prima/podnosi ili tek preuzima, odnosno, posledice društvenosti koja se suočava sa režiranim izvođenjima kritičnog, provokativnog, bolnog ili neočekivanog događaja u kontekstu svakodnevice ili u

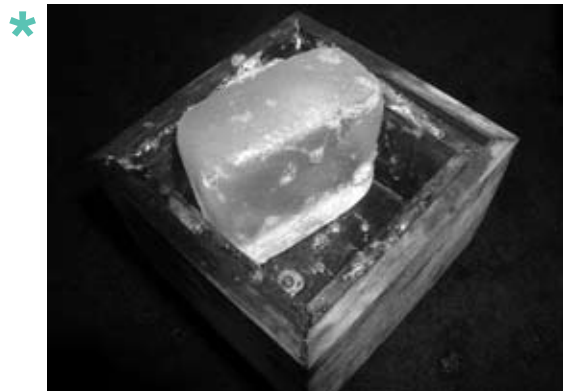
kontekstu sveta umetnosti. Uloga afekta, intenziteta i trajanja afekta njegov umetnički rad približava tumačenjima delezovske filozofije, mada Zoran Todorović svojim radom uvek pre naglašava singularno iskustvo nego intelektualno tumačenje i direktno ilustrovanje filozofskih, teorijskih, političkih ili književnih referenci. Moglo bi se reći da on namerno radi sa razlikom sadržaja i efekta usred potencijalnosti nekog singularnog događaja života u specifičnim kontekstima kulture.

Filozofsko-teorijska digresija. Kada su filozof Žil Delez i psihoanalitičar Feliks Gatari (Félix Guattari) započeli kritiku³⁶ uloge označitelja i pomerili pažnju sa dijalektičkog odnosa označitelja i označenog u znaku na ulogu mašine koja proizvodi flukseve, oni su doveli u pitanje poststrukturalističku semiologiju i, zatim, teoriju teksta kao produkcije značenja među značenjima kulture. Radikalnom antiesencijalizmu poststrukturalističkog tekstualizma ponuđena je slika singularnog događaja uključenog u rad mašine koja omogućava prelazak sa „značenja kao posrednika“ na „intenzitet kao iskustveni učinak“. Ponuđena je teoretizacija dejstva naspram ponude, premeštanja i čitanja značenja. Izloženost tela dejstvu (trajanju intenziteta afekta) je postavljena naspram intelektualnog šifriranja i dešifrovanja javnih, tajnih, umetničkih, političkih, kulturnih ili bilo kojih drugih značenja ili značenjskih funkcija.

Nešto se događaja i taj događaj deluje svojim intenzitetom na telo bez obzira na značenja, na kontekst, na razumevanje posmatrača ili slušaoca. Dejstvo je prepoznatljivo i ostavlja materijalni beleg bez obzira na tumačenje i tumačenja koja će slediti. Činjenica da je neko progutao komad ljudskog mesa ili svoje telo nasapunjao sapunom načinjenim od ljudskih masnoća na otvaranju izložbe ostaje „bez simboličkog opravdanja“, to se dogodilo u singularnoj situaciji među nekim ljudima i za neke ljude. Projekt *Agalma* je jedno od najsloženijih Todorovićevih dela. Uspostavljen je projekt prenosa materije (masnoće iz tela umetnika) u proizvod lične higijene (sapun), čime je u proceduru uvedeno sredstvo oko koga će se graditi javni spektakl: kupanje na izložbi/festivalu i upotreba sapuna od ljudske tvari.

³⁵ Michel Foucault, „The Birth of Biopolitics“, iz: Paul Rabinow (ed.), Michel Foucault: Ethics – Subjectivity and Truth, Penguin Books, London, 1997, str. 73–79.

³⁶ „Žil Delez i Feliks Gatari o Anti-Entidipu“, iz: „U spomen Žilu Delezu“ (temat), Ženske studije, br. 4, Beograd, 1998, str. 63.



<p>Agalma</p>	<p>Last East European show, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2003. FONA festival, Muzej savremene umjetnosti, Rijeka, 2003. National Review of Live Art (NRLA) new territories, Glasgow, 2004. Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, 004. NRLAM 05, Perth, Australia, 2005. Art Space, Sydney, Australia, 2005. Infant, International Festival of Alternative and New Theatre, Novi Sad, 2005.</p>	
<p>Hirurškom operacijom je otklonjeno salo sa tela umetnika. Od sala je načinjen sapun. Organizovano je javno kupanje publike sa upotrebom sapuna. Sapun je licitacijski prodavan publici.</p>	<p>izvođenje foto-dokumentacija</p>	<p>izvođenje složene postproduksijske prakse od hirurške operacije, preko primitivne tehnologije izrade sapuna, do javnog kupanja sa upotrebom sapuna.</p> <p>izvođenje složenog odnosa spektakla, privatnosti, egzibicionizma i fetišizma higijene</p>

Agalma je ponuđena kao složeni sistem koji pretpostavljuje tekstove kulture, u kojima se ovaj umetnički projekt odigrava, podvrgava delovanju događaja: saučesništvu u igri razmene materije u polju pogleda. Drugim rečima, u jednom trenutku je postao bitan obrt od „kulturnog teksta“ kao zastupnika događaja na sam ili imanentni živi događaj izvan upliva pretpostavki transcendencije. Sama ili čista imanencija događaja je ŽIVOT.³⁷ Misli se na sve ono što je proizvedeni fizički efekat, koje deluje različitim intenzitetima na telo, na tela, na odnose tela u nekom pojedinačnom prostoru i vremenu. Ako se ovakav način razmišljanja primeni na koncept Todorovićeve umetnosti, tada se njegov umetnički rad vidi kao nešto što je povezano sa problemom dejstva, i to intenziteta dejstva na ljudsko telo u procesu percepcije i afektacije – i tu događaj sa svojim posledicama na život postaje nezavisan od umetnikovih namera: „Afektacija je nezavisna od stvaraoča zahvaljujući samopostavljanju stvorenog, koje se čuva u samom sebi.“³⁸ Zamisao „afektacije“ se može

37 Gilles Deleuze, „Immanence: A Life“, iz: *Pure Immanence – Essays on a Life*, Zone Books, New York, 2001, str. 27.

38 Žil Delez, Feliks Gatari, „Percept, afekt i pojam“, iz: *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995, str. 206.



povezati i sa konceptom „atrakcije“. Atrakcija je privlačenje pažnje gledaoca, a afektacija je intenzitet i trajanje privučene pažnje od strane izvođača, gledaoca ili saučesnika na događaj prema kome se odnosi živo telo.

Ali prvo o afektu! Koncept afekta treba razlikovati od koncepta emocije. Emocija je afekt sa određenim specificiranim sadržajem: emocija tuge zbog smrti drage osobe, radosti zbog pobede na sportskom takmičenju itd. Afektacija je samo dejstvo ili efekat intenziteta koji ima nekakav učinak na posmatrača, slušaoca, čitaoca ili učesnika, bez ukazivanja na posebni sadržaj emocije. Na primer, Todorovićevo delo *Smeh* je karakterističan primer na kome se može pokazati bitna razlika između afekta i emocije.

<p>Smeh</p>	<p>izložba³ <i>Konverzacije</i>, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2001.</p>	
<p>korišćen je „N2O smeh aparat“, tj. naprava koja omogućava ispuštanje gasa za izazivanje smeha u prostoru. Dejstvo gasa na nervni sistem čoveka izaziva smeh (izloženost oko 5 sekundi) i histerični napad (izloženost oko 8 do 10 sekundi).</p>	<p>izvođenje</p>	<p>intervencija hemijskim sredstvima koja izazivaju nadražaj organizma čoveka. Postiže se afektacija ljudskog tela bez emocionalnog sadržaja, odnosno bez kulturnog uslova</p> <p>gas dovodi telo u stanje smeha, ali smeh nije emocionalan već hemijski i fiziološki afektiran</p>

Todorovića je zanimala izazvana fiziološka situacija u kojoj postoji samo smeh kao afektirano telo, a ne kao efekat sadržaja psihičkog/emocionalnog stanja radosti pojedinca, društvenog gesta identifikacije grupe istomišljenika itd. Afektacija je, zato, u opštem smislu intenzitet dejstva događaja. Zamisao „afekta“ kao emocije bez sadržaja izvedena je iz *Etike*³⁹ Baruha de Spinoze i provođena kroz Bergsonovu filozofiju⁴⁰ čulnosti. Zamisao afekta i afektacije vodi ka konceptu čulnog intenziviranog dejstva koje označava prelazak sa „pozicije subjekta kao kulturnog teksta“ na „poziciju telesnog ili međutelesnog događaja sa posledicama“.⁴¹ Ukazuje se na fenomenalističko očekivanje od događaja i njegovih

39 Baruh de Spinoza, „O ljudskom ropstvu, ili o snazi afekta“, iz: *Etika – Geometrijskim redom izložena i u pet delova podeljena*, Kultura, Beograd, 1970, str. 173–246.

40 Žil Delez, Bergsonizam, Narodna knjiga, Beograd, 2001; Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.

41 Žil Delez, Feliks Gatari, „Percept, afekt i pojam“, str. 206.

intenziteta dejstva na čula, te telo slušaoca, gledaoca, saučesnika. Umetničko delo, na primer, kao tekst ili semiološki model ne postoji po sebi kao sam tekst ili locirani i izdvojeni semiološki model, već jeste tekst tek u odnosu sa drugim tekstovima koje upija u sebe preobražavajući odložena, aktuelna i potencijalna značenja kulture.⁴² Naprotiv, umetničko delo kao „događaj“, ono što se ukazuje kao pojedinačni događaj tu i tada, jeste samo ono što je u izvesnom prostoru i vremenu sačinjeno od pojedinačnih perceptata i afekata koji mogu proizvesti i koji proizvode intenzitet sa svim naknadnim mogućim referencama. Smeh je posledica intenziteta dejstva afektivne hemijske supstance. Afekt se ukazuje kao prekid⁴³ operativnih procedura i kontrola razuma. Prekid suočava umetnika, izvođače, saučesnike i publiku sa onim što se ne može više svesti na koncept, što se pojavljuje kao intenzitet dejstva hemijskih materijala na telo, a to znači da je pokrenut doživljaj unutar životne situacije što vodi promeni te situacije. Intenzitet je u ovom kontekstu „singularnost“, sposobna da generiše aktuelni slučaj. Taj aktuelni slučaj ili niz slučajeva je izveden i u Todorovićevom video-delu Šum.

⁴² Victor Burgin, „Tea with Madeleine“, iz: Burgin, V., *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC., Atlantic Highlands, N. J., 1987, str. 96–109.

⁴³ Brian Massumi, „The Evolutionary Alchemy of Reason“, iz: Marquard Smith (ed.), *Stelarc – The Monograph*, The MIT Press, Cambridge Ma, 2005, str. 182.



*

Šum⁴

BELEF, Barutana, Beograd, 1998. / Istok-Zapad, CZKD, Beograd, 1999. / Urban Feelings – Urban Fact, Forum Stadtpark, Graz; Kibla, Maribor, 1999. / STOP THE WAR NIGHT, Graz, Austria, 1999. / Public District, Usti nad Labem, Ceska Republika, 1999. / Video-umetnost u Srbiji, CSU, Bitef teatar, Beograd, 1999. / Dossier Serbien, Akademie der Kunst, Berlin, 2000. / 13 Instant Video, Manosque, France, 2000. / Oktobarski salon, Beograd, 2000. / Media Art in Serbia, Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, 2000. / Media Art in Serbia, IFA Galerie, Berlin, 2000. / Media Art in Serbia, Montevideo / Time Based Arts, Amsterdam, 2000. / Le mois du FILM DOCUMENTAIRE, Lille, 2000. Dosije Srbija, Muzej 25. maj, Beograd, 2001. / Tranzition, Cluj, Rumunija, 2001. itd...

vlasništvo: Muzej savremene umetnosti, Beograd

Video-rad snimljen „otvorenom“ kamerom za ostavljanje poruka na javnim mestima: beogradski plato, psihijatrijska bolnica, zatvor. Ispred kamere su postavljena uputstva: „Šta imaš u grlu?“ i „Pritisni dugme i snimi svoju poruku“.

izlaganje video-projeksija 30'

markiranje graničnih situacija pomoću kojih se opcrtava potencijalnost društvenog polja

prelazak sa prikazivanja kritičnog izraza na samoprikazivanje

uloga dokumenta intenziteta afekta

Mesto snimanja i saučesništvo ljudi zatečenih na mestu (javni prostor, bolnica, zatvor) određuje oblike izraza, tj. prikazivanja prividno neutralnom kamerom koja kao neka vrsta ogledala priziva da se subjekt pokaže sebi i, zatim, drugom. Intenzitet afekta – reč je o umetničkom projektu *Šum* – slučajan je i zavisi od trenutne reakcije ispitanika-saučesnika sa hemijski aktivnom materijom koja izaziva smeh.

Radikalni performans: opasnost i izloženost tela – subjekt naspram organizma

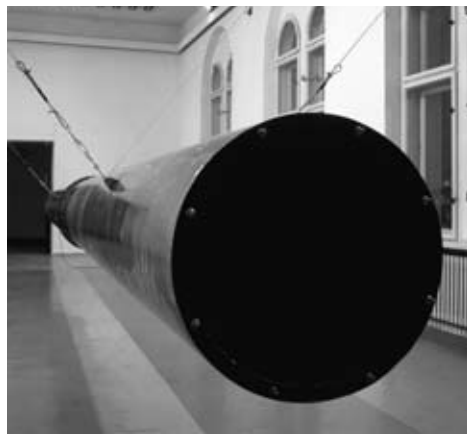
Delovanje Zorana Todorovića, bez obzira na medij ili kombinacije medija kojima se služi, povezano je sa zamislama performans umetnosti (*Performance Art*). On radi sa konceptom i događajem „izvođenja“ (akta koji konstituiše događaj) i „izvedbom“ (događajem koji je izveden i time se dogodio).

Pojam i pojmovi *performans umetnosti* su višeznačni i neodređeni u mnogobrojnim, aktuelnim ili retrospektivnim upotrebama, primenama i izvođenjima, različitim teorijama i istorijama umetnosti dvadesetog veka. Pojam i termin *performans umetnosti* su koncipirani krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina u neoavangardnim taktikama, ređe strategijama, preobražaja i nadilaženja zatvorenih granica definisanja vizuelnog, pre svega visokomodernističkog, umetničkog dela, a time i vizuelnih umetnosti kao umetnosti zasnovanih na stvaranju ili pravljenju ili proizvođenju autentičnih, po sebi razumljivih, celih i završenih slika i skulptura kao *komada*. Zatim, u poznoj neoavangardi zamisao *performans umetnosti* je teorijski interpretativno i istoricistički retrospektivno primenjena na različita otvorena, eksperimentalna, procesualna i akciona umetnička dela koja su bila koncipirana i izvedena kao *događaj*.⁴⁴ Reč je o sasvim različitim događajima: privatno ponašanje umetnika koje se imenuje kao umetničko delo ili govor umetnika u prvom licu, kabaretska scenska predstava, festival, večernja predstava, scensko ili vanskensko izvođenje, otvoreno delo (*opera aperta*), akcija (*aktion*), akcionizam (*aktionismus*), događaj (*event*), događanje (*happening*), parateatar, multimediji (*multimedia*), intermediji (*intermedia*), *mixed-media*, prošireni mediji (*expanded media*), telesna umetnost (*body-art*), spektakl kao umetničko delo itd., itd... Zatim, pozni neoavangardni koncept *performans umetnosti* je interpretativno, anticipatorski i programski, odnosno hegemonistički primenjen na sasvim

različita postmoderna umetnička dela koja su bila zasnovana i izvedena na konceptu i realizaciji *događaja*. Zamisao *performans umetnosti* je, to znači, interpretativno primenjena na koncepte i fenomene *izvođenja događaja* u sasvim različitim institucijama i disciplinama umetnosti. Zamisao *performans umetnosti* je primenjena u muzici, u književnosti, u radiofoniji, u filmu, fotografiji, teatru, plesu, operi, umetničkim praksama orijentisanim ka kulturnom radu, u elektronskim masovnim medijima (televizija, video, internet). Pri tome, nužno je naglasiti da pojam *performans umetnosti* nije nastajao sintezama različitih proceduralnosti iz pojedinačnih umetnosti u novu višedisciplinarnu integrišuću naddisciplinu nove umetnosti. Pojam i koncept *performans umetnosti* se primenjuje na često neuporedive umetničke prakse iz različitih dijahronijskih i sinhronijskih konteksta koji čin realizacije dela ili događaj pojavnosti dela identifikuju kao događaj-kao-umetničko delo. Pažnja se pomera sa završenog/statičnog objekta ili komada kao završenog produkta na *izvođenje* kao *proces* ili intenzitet dejstva u umetnosti i kulturi. Umetničko delo *performans umetnosti* je, najčešće, heterogeni događaj situiran u sasvim subjektivnim, društvenim i istorijskim trenucima poznog kapitalizma i njegovih hegemonija na drugi – postsocijalistički i treći – postkolonijalni svet, odnosno, u specifičnim situacijama aktuelnosti kognitivnog kapitalizma u epohi globalizma. U opisanom kontekstu, zamisao *radikalnog performansa* može se videti kao intencionalni rad u hibridnim poljima kritičkog, subverzivnog i provokativnog oblikovanja, prezentovanja ili provociranja *oblika života*, kao u performerskim praksama Hane Wilke (Hannah Wilke), Stelarka (Stelarc), Orlan, Rona Atija (Ron Athey), Franka Bija (Franko B.), Stala Stenslija (Stahl Stenslie) idr.

Todorovićeve rad je izvođački ili *performerski*, mada on sam, najčešće, ne izvodi događaj pred publikom i za publiku. On produkuje i izvodi produkciju, odnosno postprodukciju situacije i događaja koja vodi ka provociranju i pervertiranju objektivnosti i utilitarnosti institucionalnog naučnog eksperimenta ili društvene normativnosti kao egzistencijalnog horizonta savremenih kultura. Njegovi radovi, izvedeni kao instalacije objekata (niz ploča varničara *Materijal ili energija*), mašine (opasni zvuk *Top*), situacije ili događaji (priprema i služenje hrane načinjene od delova ljudskog tela koji su dobijeni od „otpadaka“ tokom operacija na plastičnoj hirurgiji, *Asimilacija*) nisu *event* ili *happening*, već taktička akcija da se racionalnost naučnog istraživanja razotkrije u sablasnim divergencijama i metastazama „nauke“ izvan diskursa njenih idealizacija.

⁴⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005; i Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd, 2001.



Top⁵	Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1998. Prestupničke forme, Konkordija, Vršac, 1998.	Uništeno delo
Akustički instrument proizvodi zvuk jačine 130 decibela i frekvencije 10 herca. Instalaciju zvučnog instrumenta prati upozorenje „Pažnja opasnost! Posetioci izložbe ne bi smeli da se zadržavaju u galeriji više od pola sata“	Instalacija Valjano gvožđe, 1.000x70 cm, 130 DB i 10 Hz	izlaganje tela nevidljivom i nečujnom dejstvu fizičkog, tj. akustičkog afekta

i



Asimilacija	Žvi akt, Multimedijalni centar K.I.B.L.A., Maribor, 1998. L Break 21, Kapelica, Ljubljana, 2002 / Eat it, Kampnagel, Hamburg, 2004. / S. C. Gallery; Zagreb, 2006. Ars Electronica Festival, Ecology of techno mind, Lentos Art Museum, Linz, 2008.	
Javno konzumiranje hrane načinjene od otpadaka ljudskog tela sa plastične hirurške operacije	izvođenje foto-dokumentacija	suočenje sa kulturnim i društvenim tabuom uzimanja hrane načinjene od ljudskog tela

Ovo su zaista složeni procesi pokretanja afekta između postavljenog „uzorka“ događaja i publike koja se nalazi u opasnom prostoru (Top) ili publike koja je suočena sa izborom da uzme ili ne uzme hranu načinjenu od ljudske kože i mesa (Asimilacija). Umetnik je neka vrsta producenta i organizatora, mada, možda i „terapeuta-aktiviste“ – odnosno, katalizatora, koji izvođenje dela-eksperimenta pokazuje tek projektom (kako je rad izveden), programom (zašto je rad izveden), konceptom (kako predočiti intencije i efekte u njihovim saglasnostima i protivurečnostima) i afektima (intenzitet dejstva događaja kojim se izvodi projekt kao singularnost u odnosu na izvođače, publiku, saučesnike).



Umetnik je izvan dela. On reguliše i dereguliše „delo“ (instalaciju, mašinu, situaciju, telo, meso ili događaj) produkcijskim i organizacionim modusima izvođenja, mada mentalno, bihevioralno i egzistencijalno suočava sebe sa neočekivanim, dramatičnim i sablasnim posledicama sopstvene „ideje“ u kontradikcijama materijalnosti aktuelnog sveta. Todorović na lucidan, povremeno ciničan, način pokazuje da nema umetnosti bez posledica. Njegovi eksperimenti ga dovode u situacije koje nije predvideo i koje su efekat složenih odziva ili interakcija koje na njegove „uzorke“ ili „simptome“ pružaju različiti društveni mikro ili makrosistemi, odnosi ili suočenja saučesnika. Njegov rad je u osnovi istraživanje mogućnosti projekta koji treba da dovede do afekta. Izvesna dela nije uspeo da realizuje. Na primer, za projekt sa serumom koji proširuje čujni dijapazon nije našao „saradnike“ koji bi se podvrgnuli tretmanu. Projekt zasnovan na jednomesečnoj dijeti koju sprovodi sam umetnik nije doveden do kraja jer je umetnik slomio nogu i našao se u medicinskom tretmanu.

U performansima Zorana Todorovića reč je o regulacijama motivacije i demotivacije odnosa sa telom (anatomijom ili/i figurom, fiziologijom ili/i sistemom, sistemom ili/i bihevioralnošću), a ne sa uzročnim i mimetičkim sistemima odnosa „ljudskog stvorenja“ i „prirode“. Todorović preuzima ulogu, autorsku funkciju subjekta motivacije i demotivacije izdvojenog životnog ili životno-oblikovnog uzorka događaja. On time pokazuje da danas u kulturi ne vlada red „prirodnih“ (Darvinovih) ili „društvenih“ (Marksovih) zakona evolucije ili istorije, već red konstruisanja biodruštvenih algoritama i njihovih društveno situiranih namernih, nenamernih, svesnih ili nesvesnih izvođenja. Izvedena situacija ili događaj nisu izrazi njegovih stanja duha (body/mind), već konstrukcije izdvojenog, lociranog i indeksiranog događaja koji jeste simptom opasnosti, neizvesnosti, preobražaja, mogućnosti stvaranja mikrodruštvenosti i kritičnog dovođenja u pitanje kohezionih mehanizama društvenosti, odnosno individualnosti unutar društvenosti.

U njegovom radu reč je o otuđenju jer radi sa decentriranjem ljudskog razloga (dubljeg, metasmisla) i ukazivanjem na doslovni događaj ili situaciju afekta, odnosno relaciju koja nema opravdanje u velikom humanističkom metajeziku: istine, ljubavi, pravde i lepote. Naprotiv, Todorović izvodi provokaciju velikih metajezika humanizma (nauke, tehnike/tehnologije, religije, politike, seksualnosti, svakodnevice, kulture, umetnosti), stvarajući „male“ ili „lokalizovane“, tj. singularne ekscese: konstrukcija mašine koja stvara zvučne talase opasne frekvencije, ponuda hrane načinjene od ljudske kože i mesa, izlaganje tela insektima, upotreba seruma koji menja izvesna čulna svojstva tela, uloga hipnoze u oslobađanju od seksualnih kočnica, provociranje rasnog identiteta. Todorovićev svet nije svet integracije ljudskog principa u smislenu evoluciju čoveka u svetu, već svet razlaganja idealiteta i, svakako, „nužne laži“ velikih humanističkih konstrukcija realnosti u kojima funkcionišu

organizmi koji postaju individuumi i individuumi koji postaju kulturni i društveni subjekti. Todorović izvođače, saučesnike i gledaoce suočava sa neizvesnom doslovnošću, na primer bola i izvesnošću kulturne artikulacije svakog neizgovorivog i nesaznatljivog suočenja sa bolom ili opasnošću u sistem vrednosti jednog društva, kulture ili čak civilizacije. Nema samog bola ili same opasnosti, već su bol ili sama opasnost višeznačne „zazorne (abject) monete“ ulaganja u konstruisanje ili dekonstruisanje društvene realnosti kojom se izvode oblici ili tek potencijalnosti individualnog i/ili kolektivnog života.

Reč je, zatim, o *apsorpciji*, pošto ljudsko telo uvodi/uvlači/unosi u složeni sistem produkcije mogućeg sveta koji semantički, bihevioralno i, zaista, egzistencijalno preuzima „ljudsko biće“ u igru preobražaja (tehnologiju preobražaja ili barem tehnologiju provociranja njegove stabilnosti) od „bića“ u „simptom“. Todorovićev rad pripada onim umetničkim praksama koje tokom devedesetih godina dvadesetog veka nadilaze ili kritički subvertiraju „strategije“ ili „taktike“, takozvane, *umetnosti u doba kulture*. Umetničke prakse koje rade sa mehanizmima kulture usmerene su na „prisvajanje“ ili „identifikovanje“ kulturnih tekstova (sećanja, identiteta, fantazama, objekata individualne ili kolektivne žudnje, zastupnika moći). Todorović, naprotiv, umesto sa prisvajanjima (*appropriation*) radi sa „apsorpcijama“: uvođenjima u, postajanjem, izvođenjem, afektacijom, okrutnošću izraza⁴⁵ itd. Todorović kao da testira granicu između ljudskog i neljudskog, odnosno, kao da ide dalje ka pitanju da li je razlikovanje ljudskog i neljudskog uopšte moguće? On pokazuje da je neljudsko i ljudsko deo ljudske igre izvođenja moći realnog kao fantazma, kao koncepta, ali i kao iskustva. Todorović ne radi sa naukom ili umetnošću na način naučnika ili umetnika, ali ni na način „kulturnog radnika“ (*culture worker*), a to znači autora-producenta situacija i događaja u kojima su nauka i umetnost provizorni – ali uvek moćni – okviri za značenjska testiranja individuum, već Todorović deluje kao neka vrsta „umetnika-teroriste“ ili „umetnika-terapeuta“, odnosno „umetnika-mađioničara“ ili „umetnika-voajera“ koji običajnu normalnost individualnog života ili kulture dovodi u afektivnu graničnu i kritičnu situaciju. Provociranje i testiranje granica i kritičnih potencijalnosti upravljanja i vladanja „oblicima života“ može biti i sasvim hladno otuđeno neutralno testiranje kao u nauci, ali i ekstatička „vrela“ potrošnja i nekontrolisana razmena tela (efekata tela) kao u orgijastičkim igrama.

Todorovićev rad u umetnosti je istraživački, jer on prolazi kroz faze iniciranja, konceptualizovanja, kontekstualizovanja, artikulisanja, izvođenja i preuzimanja posledica unapred sasvim nepredvidivih situacija i događaja. On se bavi kritičnim odnosima umetnosti, nauke i mikropolitika, jer provocira otvorene, nestabilne i, često, opasne

⁴⁵ Catherine Dale, „Cruel / Antonin Artaud and Gilles Deleuze“, iz: Massumi, B. (ed.), *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002, str. 91.



(zazorne, povređujuće, smrtonosne) simptome uređenja individualnog i društvenog polja egzistencije i bihevioralnosti. Reč je o *otvorenim simptomima* jer uključuju potencijalnosti nepredvidivosti. Ta nepredvidivost, koja se dešava u prividnoj predvidivosti poštovanja naučnih i tehničkih procedura, temeljni je efekat pokretanja mehanizama „opasnog“ i „zastrašujućeg“ kao provokacije društveno prihvatljivog, normalnog ili „kao prirodnog“. On u prividnoj izvesnosti naučnih *koraka* obećava neizvesnost egzistencijalnog suočenja konkretnog tela sa obuhvatajućim i nevidljivim sistemom. On nam nudi mogućnost sticanja iskustva straha, nesigurnosti i, svakako, motivisanih dijapazona od zaziranja do groze. Reč je, zaista, o opasnim „umetničkim delima kao simptomima“ jer su učesnici u istraživanju izloženi potencijalnoj, stvarnoj ili fiktionalnoj opasnosti (povredi, transformaciji tela ili telesnih sposobnosti, prekršaju uobičajenih normi društvenog izvođenja tela itd.). Umetnost je za Todorovića „izuzetni poligon“ – *afektacijska laboratorija* – istraživanja i smeštanja različitih objekata, situacija ili događaja u preglednu formu očekivanja decentriranog iskustva kao znanja o iskustvu opasnosti, bola, telesne promene ili izlaganja vladanju nad telom. Na primer, kada mikrokameru smešta u vaginu striptiz igračice (*Zurenje*), snimajući spoljašnji svet iz unutrašnjosti ljudskog tela, on poništava „ideju“ striptiza da se nudi idealno-falusno telo kao objekt vizuelnog ili čak haptičkog uživanja u telu žene-objekta i nudi izmeštenost od estetsko-erotskog ka pornografsko-organskom.

<p>* Zurenje⁶ snimljeno 1998.</p>	<p>Sintaksa Smrti, Konak kneginje Ljubice, Beograd, 2001. Međunarodno bienale mladih, Zagreb, 2001. RE DISCOVER, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2003.</p>	<p>vlasništvo umetnika</p>
<p>Mikrokamerom postavljenom u vaginu striptiz igračice sniman je spoljašnji svet.</p>	<p>izložbe video</p>	<p>odnos spoljašnje – unutrašnje, inverzija pogleda centriranje genitalnog</p>

Centrirano je mesto nelagodnosti koje vodi od erotizovane zbunjenosti (gledati iz „pičke“) do užasnog pogleda pred nevidljivim, kastriranim praznim, unutrašnjim. Pri tome pornografsko ne treba shvatiti u smislu moralne ili, žanrovske kategorizacije umetničkog dela, već u smislu namere da se jedan „skriveni detalj“ tela centrira do njegove opscene prisutnosti i realizacije kroz pogled kamere. Opscena prisutnost „odsutnog“ nema legitimitet „mesta za uživanje pogleda“, već organa koji provocira pogled i onemogućava pogledu da sklizne u *nevino* građansko uživanje u idealizovanom erotskom

glatkom telu-žene-kao-objektu-želje. Todorović posmatračev pogled pomera sa objekta-želje na pogled koji je gledan iz „organa“, te time *izlazi*⁴⁶ izvan subjektivnosti u biološko naspram prostornog. Ovim umetničkim radom se na čudesan način suočavaju anatomska-telo-erotizma i organ-fiziologije-seksualnosti u odnosu spoljašnjeg i unutrašnjeg posredstvom digitalne mikrokamere.

Nauka i tehnologija su za Todorovića složeno mnoštvo arheoloških, istorijskih, aktuelnih ili predikcijskih procedura, konteksta, institucija, efekata i, svakako, moći znanja. Sve ove različite pojavnosti znanja mogu se premestiti iz bazičnog konteksta – pozitivne naučne svrhe i smisla – u područje neizvesnog rada i izvođenja događaja, te pozitivnih i negativnih mogućnosti produkcije mikrorealnosti i fizioloških, anatomskih, subjekatskih i društvenih reakcija na njih.

Todorovićev umetnički rad ima odlike „mikropolitike“ jer je političan, a to znači performativan i interventan u odnosu na društvene konstrukcije identiteta, normi, vrednosti i modusa izražavanja/prikazivanja, odnosno ponašanja. Pri tome, ono „mikro“ uz *političan* znači da se Todorović ne bavi velikom metapolitikom borbi društvenih klasa, velikim realpolitičkim pitanjima o rasnim, nacionalnim ili generacijskim ideologijama svakodnevnog života, već politikom „mikroklima“, izdvojenih i prezentovanih u svetu umetnosti kao segmentu sveta kulture unutar mnogostrukosti oblikovanja života u društvu. Sve ovo se dešava u specifičnoj epohi – reč je o aktuelnom prelazu dvadesetog u dvadeset prvi vek, kada se gube čvrste granice između umetnosti, kulture i društva, pa je reč o „umetnosti“ koja je izvan modernističke autonomije i time postaje uzorak ili simptom realizacije ili derealizacije interesa i moći među ljudima. U takvim okolnostima njegov rad je transgresivan, pošto provocira, invertuje i čini neodređenim, često i sablasnim, utilitarnost javnih diskursa očekivanja iz kulture i o kulturi. Danas nije transgresivan onaj rad koji očigledno krši neki bitan ili nebitan društveni zakon – sistem pravila ponašanja i političke korektnosti (PC), već onaj rad koji na svojim afektacijskim efektima demonstrira da je „društveni zakon“ pravo i jedino mesto transgresije. Todorovićevi prividno hladni i racionalno planirani radovi suočavaju gledaoca ili gledaoca-saučesnika sa temeljnom nesigurnošću, čak i brigom (*sorge*)⁴⁷ pred onim u čemu se našao/našla i pred onim šta ga ili šta je očekuje. Događaj čini nesigurnim nas u svetu i svet oko nas. Za Todorovića, *ekspresivni učinak* umetničkog dela nije izraz umetnikovih unutrašnjih stanja, već efekat sistema racionalnosti i utilitarnosti koji pokazuje svoje nesavršenosti, hrapavosti, otpore, manjkavosti, šupljine, praznine, skrivanja, idealizacije i cenzure

⁴⁶ Michel Foucault, „The experience of the Outside“, u: „The Thought of the Outside“, iz: James D. Faubion (ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology – Essential Works of Foucault 1954–1984*, Penguin Books, London, 1994, str. 149–154.

⁴⁷ Martin Heidegger, „Briga kao bitak tubitka“, iz: *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 205–262.

u proizvođenju *afektacijskog događaja*. Afektacijski događaj je polje pražnjenja – koje se saglasno Masumiju (Brian Massumi), može opisati sledećim rečima: „Pre bleska postoji samo potencijalnost u kontinuumu intenziteta: polje potencijalnih čestica“.⁴⁸

Todorovićevi umetnički radovi nisu sasvim povlašćena „nevina“ umetnička i estetski centrirana dela u odnosu na sigurnog i privilegovanog, najčešće bezinteresnog, posmatrača kao uživaoca u umetničkom delu, tj. komadu, instalaciji, situaciji ili događaju. Todorović, s jedne strane, koristi privilegiju sveta umetnosti da izvodi „problematican“, „egzotičan“ ili „opasan“, odnosno „neprijatan“ rad – takav rad ne bi mogao izvesti bez legitimiteta savremenog sveta umetnosti, a to znači „sveta umetnosti“ kao poligona neutilitarnih, radikalnih, provokativnih, ekscesnih ili opasnih eksperimentalnih događaja. Svi učesnici (kustosi, kritičari, publika) znaju da se radi o opasnom umetničkom događaju, i to događaju (*event*) koji nema „normalne“ ili „uobičajene“ umetničko-estetske karakteristike. Ali, ovde se radi i o istraživanju ili eksperimentu na „situacijama“ i „događajima“ kulture, nauke ili biopolitike, smeštenim u prostor umetnosti koja je shvaćena, posle Dišana i posle konceptualne umetnosti, kao područje političkih, kulturnih, naučnih, religioznih, seksualnih itd. afekata. Ovi eksperimenti i istraživanja nemaju utvrđenu poziciju u utilitarnim društvenim disciplinama. S druge strane, kada posmatrač uđe u „prostor“ ili „parainstituciju“ Todorovićevog rada on više nije neutralni ili bezbedni *posmatrač* sa estetskom distancom, odnosno on/ona nije estetski privilegovan i smešten u područje „bezinteresne“ ili „konceptualne“ recepcije samog umetničkog dela kao dela za gledanje, za doživljaj umetničkog, na primer u modernizmu, već biva uveden u situaciju koja je na neki način neprijatna, riskantna, opasna ili barem problematična za njega kao organizam (uticaj na njegovo telo, organe, fiziologiju) i njega kao društveni individuum (uticaj na njegovu psihu, etičke, političke, religiozne stavove) i njega kao subjekt (on nije samo subjekt koji gleda, dodiruje, ili sluša umetničko delo, već je on subjekt koji se resemantizuje u samom delu kao saučesnik, učesnik ili objekt).

Todorović u jednom pismu poručuje: „*element opasnosti*, neprijatnosti i sl. obavlja jednu sasvim konkretnu stvar, da kažem medijsku, on posmatrača vodi u sliku, odnosno čini ga akterom događaja, tj. stavlja ga u nekakvu relaciju s njim, a upravo to radu omogućava da ispadne iz polja estetskog jer se, prosto rečeno, gubi ta povlašćena posmatračka pozicija. Dakle, to je jedna funkcionalna sprava“. I to jeste jedno od bitnih određenja Todorovićevog koncepta umetničkog dela, umetničko delo za njega nije „čulna pojavnost/koncept“ za kontemplaciju, već je instrument za reaktuelizaciju izabranih uzoraka egzistencijalne ili eksperimentalne (stvarne ili fikcionalne) stvarnosti za ljudsko stvarjenje (telo, organizam, duh).

⁴⁸ Brian Massumi, „Introduction: like a thought“, iz: *A Shock to Thought – expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.



Za umetnika, kakav je Zoran Todorović, nije bitno ponuditi umetničko delo kao samo delo ili delo kao eksces unutar kulture, već posredstvom „dela“ (instalacije, mašine, situacije ili događaja, odnosno složenih institucionalnih ili parainstitucionalnih strategija ili taktika) pokazati kako se aktiviraju manjinske⁴⁹ ili dominacijske paradigme unutar savremenih društava i omogućiti da se konkretna tela suoče sa efektima tih aktiviranja ili njihovih preusmeravanja.

U jednom umetničkom radu Todorović pravi hranu od ljudskog mesa (*Asimilacija*), ali on nije kanibal kao što su to „glumili“ ili „simulirali“ nadrealisti,⁵⁰ te bečki akcionisti⁵¹ iz šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, već je u njegovom delu u „to meso za jelo“ uračunato institucionalno poreklo mesa, a to je da je ono otpadak medicinske industrije plastične hirurgije. On ne radi sa samim čulnim pojavnostima mesa ili događajem konzumacije ljudskog mesa, već sa poljem događaja koji uključuje složene institucionalne „mikropolitike“ tragove, vrednosti, odnose, obećanja ili cenzure – te različite režime afekata za saučesnika, umetnika i publiku. U jednom drugom radu on u galeriji izvodi situaciju gde se nage žene postavljaju kao objekti (*Ugriz*) tako da vise držeći se zubima za držač koji omogućava da „lebde“ iznad poda.



* Ugriz		
Galerija Meander, Apatin, 1996–97. <i>Politike tela</i> , Galerija Doma omladine, Beograd, 2006.		
Naga žena visi o lancu obešenom sa plafona. Zubima se drži za gumeni držač za ugriz i cela težina tela je data peko ugriza.	fotografski performans fotografije izložbe	arbitrarni događaj demonstracija napora tela nagost oralnost izloženost pogledu

Na prvi pogled izgleda da je u pitanju projekt kojim se izlaže napor tela da sebe drži iznad tla snagom vilica. Ali, pored ove prividno apsurdne i egzibicionističke igre, „nago telo-napor-lebdenje-vešanje-izdržavanje“ postoje i karakteristične mikropolitike igre:

- umetnik koristi žensko telo kao objekt;
- to nije bilo koje žensko telo, već telo prostitutke, tj. iznajmljeno telo;

⁴⁹ Mišel Fuko, „Predavanje od 7. januara 1976. godine“, iz: *Treba braniti društvo – predavanja na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998, str. 23.

⁵⁰ Meret Oppenheim, *Breakfast in Fur*, iz 1935, ili: *Spring Feast*, iz 1959. Videti: Adrian Henri, „Spectator-involvement: Europe and elsewhere“, iz: *Environments and Happenings*, Thames and Hudson, London, 1974, str. 60–61.

⁵¹ *Sammlung Hummel, Weiner Aktionismus*, Mazzotta, Milano, 2005.

- to nije bilo koje telo prostitutke, već iznajmljeno telo prostitutke preuzeto iz „alternativnog sistema“ prostitucione razmene „dobra“ (telo označeno sistemom prostitucionih institucija);
- radi sa specifičnim kontekstom postsocijalističke provincije (rad je izveden u vojvođanskom gradu Apatinu tokom sankcija) i tajnog/javnog života unutar malog mesta; i
- to nije bilo koje telo prostitutke iznajmljeno iz sistema univerzalne prostitucije, već telo istočnoevropskih, rumunskih, prostitutki na privremenom radu u Srbiji – telo za prodaju u doba postsocijalizma.

Sve ove mikropolitike denotacije/konotacije ukazuju na to da Todorović, zaista, radi sa biopolitičkim mehanizmima vladanja: kako telo na egzistencijalnom i fenomenološkom planu izdržava strategije i taktike vladanja/moći, dominacije, nadzora, kazne i prisvajanja. Nema drugog cilja u ovom delu do iznajmljeno telo žene izložiti naporu, radi samog napora koji postaje vidljiv.

Todorovićeva dela izgledaju zastrašujuće amoralna, cinična i razorna, ali i zdravorazumski ponuđena: to je to što se vidi. Njegova dela pokazuju sistem nauke i politike kao sistem „same“ perversnosti – za Todorovića je ono što je puno smisla za nauku ili politiku svakodnevica, zapravo, samo prazno mesto ili objektivnost trenutnog i prolaznog uživanja čija je funkcija da bude bez funkcije... Njegovo pervertiranje i njegova manipulacija naukom i tehnologijom, te politikom, je afektivna provokacija „norme“ da funkcija određuje smisao – da društvo u ime višeg cilja može da legitimno učini bilo šta, bilo kada i bilo gde u uspostavljanju odnosa između biološkog i političkog postojanja „ljudskog“.⁵² Todorovićeva konstrukcija „perversnosti“, preuzeta iz „privatnosti“ i „seksualnosti“, suočava gledaoca-saučesnika sa perversijom društvenih mašina moći koje mogu sve, baš sve opravdati u ime velike projektivne ideje, metafizičke istine, projekta izvođenja univerzalnog morala, stabilnosti metajezika društvene epistemologije, političkog cilja... Njegov rad jeste, zato, produkcija inverzija nauke i politike u polju umetnosti kao simptoma kulture/društva između individualnog i društvenog događaja razmene afekta. Todorovićev rad je biopolitički, zato što sve te operacije (strategije i taktike) povlače konsekvence i deluju na samo telo ... njegovo delo jeste događaj za telo sa posledicama ili, možda, tragovima složenih sistema moći unutar savremenosti. Biopolitičko telo je telo sa posledicama TU i SADA, život koji nikada nije sam/čist ili, drugim rečima, „goli život“.

⁵² Giorgio Agamben, „Musliman“, iz: *Ono što ostaje od Auschwitzta – Arhiv i svjedok (Homo Sacer III)*, Biblioteka Anti-Barbarus, Zagreb, 2008, str. 59.

