

DISKONTINUITETI *DE-RE* ONTOLOGIZACIJE *BIOETIKE* U SAVREMENOJ UMETNI KOJ PRAKSI - SLU AJ ZORANA TODOROVA

De re : Neko X je takvo da je ono nužno A

Savremena umetnost¹ se suštinski izmenila u odnosu na dugu, zaista dugu, tradiciju ontologizacije *zapadnog mimezisa*. Ideologije mimezisa su zasnovane na uverenjima da jedno umetni ko delo postoji tako što *verno* ili *neverno* odslikava spoljašnji ulni svet - naj eš e vizuelnu ili audiovizuelnu pojavnost sveta ili oblika života. Napuštanje mimezisa u umetnostima 20. veka vodilo je od ulne predstave da je neko X takvo da zastupa, predstavlja ili odslikava neko postoje e A u *svetu*, ka situaciji da neko X jeste nužno A *sveta* koje se modifikuje ili premešta u kontinuumu sveta radi postignu a diskontinuiteta koji mora suo iti gledaoca sa ulnim, bihevioralnim, eti kim ili politi kim paradoksima ili antagonizmima koje pokre e A koje je stvarni oblik života.

Re je o *de-re* ontologizaciji umetnosti koja postaje postmedijska i performativna time što više nije vezana za koherentne umetni ke medije prikazivanja ili izražavanja onog što je izvan umetnosti. Umetnost se ukazuje kao formacija, format ili dispozitiv unutar stvarnog sveta i stvarnih oblika života, makar kasnijim produkcijskim ili postprodukcijским procedurama bila uvedena u komunikacione kanale sveta umetnosti (galerija, muzej, arhiv, projekciona sala). Savremenom umetnoš u se postižu atrakcije, afekti ili simptomski u inci delovanjem u konstelacijama svakodnevnih ili izuzetnih doga aja ljudskog individualnog ili kolektivnog života. Postmedijski karakter savremene umetnosti je suštinski povezan sa situacijom napuštanja "logike" prikazivanja u ime "takti kog" rada sa dispozitivima stvarnosti kao postmedisjkim entitetima savremene umetnosti. Govori se o biotaktikama, takti kim medijima, takti koj performativnosti ili takti koj bihevioralnosti. Zato, savremena umetni ka dela ne podležu *logici* odslikavanja (*de dicto*: govoriti o onome što je predstavljeno i prikazano), ve su taktika izvo enja, aproprijacije ili inetrvencije u svetu i stvarnim oblicima života (*de re*: govoriti o onome što je prisutno kao objekt, situacija ili doga aj u svetu).

Izvesne postmedijske umetni ke prakse se orijentišu oko formacija, formata i dispozitiv stvarnih oblika života - stupaju na polje rada sa "oblicima života" u njihovim suo enjima sa eti kim normativima ili politi kim strukturama istorijskih i geografskih društava i kultura. Umetnost, danas, nije politi ka ili eti ka po svom sadržaju ili odnosu sadržaja i forme unutar umetni kog dela, ve po instrumentalnim funkcijama izvo enja doga aja koji može biti i *poreme aj* u politi kim ili eti kim potencijalnostima

¹ Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics – From Artwork to Art Documetnation”, iz *Art Power*, The MIT Press, Cambridge MA, 2008, str. 53-65 i Sophie Berrebi, „Documetnary and the Dialectical Documetnation in Contemporary Art”, iz Margriet Schavemaker, Mischa Rakier (eds), *Right About Now – Art & Theory since the 1990s – The Body / Iinteractivity / Engagement / Documetnary Strategies / Money / Curating*, Valiz, Amsterdam, 2007, str. 108-115.

savremenog društva, kulture i umetnosti. Gotovo na istovetan na in se tretiraju umetnoš u posredovani prizori genocidnog užasa (u delima Alfredo Jaara², *August 1, 1994: Newsweek magazine dedicates its first cover to Rwanda*) ili odložene emocionalnosti kao potencijalne *estetizacije užasa* u radu sa ljudskom kosom Zorana Todorovi a (*Warm*, 2009.) Doslovnost, poreme enost ili pocepanost upotrebljenih mehanizama pokretanja (atrakcije, afektiranja) individualne i kolektivne imaginacije postala je postmedij umetni kog delovanja.

Upotreba koncepata „život“ i „forma života“ duguje analizama i raspravama razlika, antagonizama i kontradikcije izme u neprikazivog-nemog prisustva žive materije u prirodi, neprikazivog-nemog i nekonceptualizovanog života prirode i u potpunosti konceptualizovanog, prikazivog i izrecivog života društva tj. kulture i umetnosti. Priroda kao da ne postoji izvan opsega kulture. A kultura i društvo kao da bivaju dovedeni u pitanje nesimbolizovanim potencijalima materije prirode u središtu kulture (telu, telima, organizmima, biološkom materijalu, medicinskoj proizvodnji itd).

Biopoliti ko³ i bioeti ko⁴ mišljenje, u najširem smislu pojma, zapo inje kao kritika društvenih mehanizama rada sa ili rada na živoj materiji od medicine i bioinženjeringa do društvenih tehnologija artikualcije individualnog i kolektivnog ljudskog života u institucijama društva i kulture. Život se identifikuje ukazivanjem da postoji *nešto* izvan društvenog i kulturalnog teksta kao referent, kao rascep, kao ono što ispada ili kao ono što se ukazuje kao postajanje, odnosno, kao ono što jeste predmet, situacija ili doga aj orijentisan ka ljudskom proizvodnom radu ograni enom materijalnoš u, simboli kim potencijalima i uzrokovanim imaginacijama. Postoji *nešto* što je istovremeno divlje, mo no i imanentno, a opet krhko, ranjivo i veoma ograni enog trajanja – re je, svakako, o životu bakterije, elije, platana, žitarice, leptira, slona ili oveka u svetu koji je reontologiziran u odnosu na ontologiju imanentne prirode njihovim postojanjem i delovanjem. Na jednom mestu kod Gillesa Deleuzea se definiše život slede im re ima:

Re i emo o istoj imanenciji da je ŽIVOT, i ništa drugo. Nije to imanencija života, ve ono što je imanentno nije ništa drugo do život. Život je imanencija imanencije, apsolutna imamnencija: to je potpuna mo , potpuno blaženstvo.⁵

S druge strane, po Giorgiu Agambenu *stari Grci* nisu posedovali jedinstven termin koji bi izražavao ono što mi podrazumijevamo re ju *život*.⁶ Oni su koristili dva termina, semanti ki i morfološki razli ita: *zoé*, koji je ozna avao samu injenicu zajedni kog življenja svih živih bi a (životinje, ljudi ili bogovi) i *bios*, koji je ozna avao formu ili osobiti na in življenja pojedinca ili grupe. U savremenim jezicima, u kojim je ova razlika

² Jacques Rancière, "Theater of Images", iz Alfredo Jaar, *La Politique des Images*, JRP Ringier, Zurich, 2012, 71-80.

³ Michael Foucault, *The Birth of Biopolitics. Lectures at the College de France 1978-1979*, Palgrave Macmillan, London, 2008.

⁴ Bonnie Steinbock (ed), *The Oxford Handbook of Bioethics*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

⁵ Gilles Deleuze, "Immanence: A Life", iz *Pure Immanence / Essays on A Life*, New York: Zone Books, 2001, 27.

⁶ Giorgio Agamben, „Form-of-Life“, iz Paolo Virno, Michael Hardt (eds), *Radical Thought in Italy – A poential Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, 151-152.

polako nestala iz leksike, tamo gde je sa uavana, u izrazima poput *biologija* i *zoologija*, ona više ne označava nikakvu bitnu razliku. Jedan jedini termin – „život“ – upotrebljava se tako što njegova nejasnost raste proporcionalno sakralizaciji njegovog referenta. „Živi“ označava puku zajedničku pretpostavku koju je gotovo uvek moguće izolovati u bilo kojoj od brojnih formi života. Terminom *forma života* podrazumeva se, međutim, život koji nikada ne može biti odvojen od svoje forme, život u kojem je nemoguće izolovati nešto poput *pukog* ili *golog* života. Na ovom mestu se fundamentalno razlikuju teoretizacije „života“ konstituisane u studijama kulture i filozofske interpretacije života provocirane u biopolitičkoj filozofiji. U studijama kulture se postulira post-*poststrukturalisti*ka teza da nema *golog života*, već da je reč uvek o tekstualnim *agentima* zastupanjima i prikazivanja unutar zatvorenih sistema kulture. Život se pokazuje kao tekst ili „ne-goli život“. U filozofiji biopolitike se postavlja teza o analitičko-kritičkom razdvajanju „prirodnog“ od „ljudskog“ a to znači i intelektualnog i političkog života.⁷ Život se pokazuje kao događaj koji izaziva promenljive posledice u svetu koji nastanjuju i konceptualizuju upravo živi ljudi sa svojim kulturalnim memorijama, aktuelizacijama i fikcionalizacijama budući nastoje.

S druge strane, sa stanovišta filozofije biologije, forma života nije samo sam događaj života, već forma života je istovremeno događaj i diskurs koji ima svoju istoriju koja se projektuje na događaj života u konstruisanju i izvođenju konkretnog i apstraktnog znanja o životu. Tada je život – za nauku koja se zove biologija – heterogeni skup u koji se uključuje: lingvističko i nelingvističko, odnosno, u koji se uključuju neintencionalni događaji žive materije, diskursi o živoj materiji. Koncept života je određen životom kao takvim tj. životom kao spoljašnjom referencom diskursa. Ali, koncept života je i apstraktno znanje o životu. Koncept života je, takođe, institucionalna klasifikacija i podela znanja o životu ili nadzoru/kontroli života. Život je filozofska propozicija i zakonska odredba. Forma života, ima, konkretnu stratešku funkciju koja je smešta u singularni ljudski odnos, sa svim kontradikcijama i konfliktima koje ljudski odnos kao takav ima. Biologija je, zato, određena preseccima odnosa među i znanja u složenom procesu ljudskog otuđenja, a to znači usred protivurečnosti da nekad mora da postane mašina da bi u sebi mogao da proizvede nekad. Pitanje otuđenja nije, zato, pitanje gubitka prvobitne prirodnosti kako *veruje* velika Zapadna filozofija (Heidegger, Marx), već upravo suprotno: otuđenje je uslov *genealogije* koja pokazuje puteve nekad i njegove anstava od netransparentnosti životinjskog sveta bez ljudi do sveta ljudi danas. Tek proizvedeni nekad koji kao da napušta svoje „zoe“ (biološko postojanje) je taj koji konstruiše koncept života kao apstraktno znanje u odnosu na divlje, monoteističko i imanentno, a opet krhko, ranjivo i veoma ograničeno trajanje organizma. Kretanje između zoe i biosa, odnosno, između zoe i biosa koji mogu imati zoe kao znanje u polju moći i je suštinska odrednica svake „forme života“ vezane za ljudsko postojanje.

Živa umetnost je, zato, efekat izvođenja ili spektakularizacija odnosa između u formi života u savremenim umetničkim praksama. Na primer, po Yves Michaudu:

Ovde je reč o novom polju inovacija i rada kojima se upošljavaju materijali i

⁷ Michel Foucault, „The Birth of Biopolitics“, iz Paul Rabinow (ed.), *Michel Foucault: Ethics – Subjectivity and Truth*, London: Penguin Books, 1997, p. 73-79

procesu života.⁸

Odnosi života i umetnosti temelje se na stavu da se forme života mogu spektakularizovati - u inih vidljivim - kao kvalitativno nove pojave u umetnosti i kulturi. Analiza odnosa umetnosti i života vodi ka modusima spektakularizacije, života umetnoš u. Pri tome, *forme života* postaju neka vrsta postmedija u umetni kom delovanju. Forme života su takti ki mediji istraživanja polja vidljivosti samih tih formi života.

Sa stanovišta politike postavlja se pitanje o institucionalnim odnosima i porecima u kojima se materijali i procesi života uvode u prakse ostvarivanja društvenog upravljanja (*policy*) i ostvarivanja funkcija društvene mo i (*governmentality*). Umetni ke prakse usmerene na kritiku, subverziju ili simptomsku problematizaciju bio-politi kog upravljanja i ostvarivanja oblika života ulaze u performativne i postmedijske produkcije koje pokazuju kako društvena mo posredstvom politike uti e na postavljanje (*ge-stell*) dominantnih oblika života u rasponu od borbe za preživljavanje, održavanje higijene i zdravlja do organizovanja same lokalne ili globalne društvenosti. Umetni ke prakse usmerene na kritiku, subverziju ili simptomsku problematizaciju bioeti kog diskursa unutar jednog društva pokazuju kako ceo sistem politiki kog, nau nog ili kulturalnog oblikovanja i spektakularizacije života biva normiran definisanjem elementarnih ili složenih prava na ostvarivanje, davanje, održavanje ili oduzimanje života. Bio-eti ki diskurs se ti e onog bitnog pitanja "Ko ima pravo na život?" ili "Ko raspolaže pravom na život?", koje esto biva preformulisano u pitanje "Ko ide *pravo* na život?" I i ili ne i i *pravo* na život je bitno pragmatično pitanje svake bioetike.

Za savremene umetni ke prakse bitna su tri takti ka pristupa: 1) kritički, 2) subverzivni i 3) simptomski.

Kritički taktički pristup je usmeren ka konceptualnom ili diskurzivnom osporavanju bio-politi ke i bio-eti ke dominantne paradigme unutar jednog društva. Re je o iznošenju konceptualnog stava (propozicionog stava) u verbalnom ili pokaznom postmedijskom smislu. Na primer, grupa General Idea – dva člana ove grupe su umrla od AIDSa – nizom projekata je tretirala atmosferu koja je pratila pojavu AIDSa. Pojava AIDSa nije bila samo pojava nove bolesti, ve pojava kompleksa bolesti koji je imao društvene i političke efekte, pre svega, u SAD.⁹ Povezivanje homofobnih kampanji u drugoj polovini osamdesetih i tokom devedesetih godina, pretvorilo je pitanje epidemije i medicinske intervencije u političko pitanje identifikovanja rodni identiteta kao podobnih i nepodobnih. Kulturalna klima oko AIDSa je pokazala kako se zdravstvene politike pretvaraju u društvene politike. U takvom kontekstu grupa General Idea je pokrenula niz projekata (*The Imagevirus Series* 1989-91, *Blue /Cobalt/ Placebo* 1991, *Pharmacopia* 1992, *Infections*, 1994). Ovim projektima su se suo avali doživljaj i razumevanje individualnog ili kolektivnog odnosa sa AIDSom u postmodernom Zapadnom društvu.

Subverzivni taktički pristup je usmeren ka aktivisti kom tj. performativnom

⁸ Yves Michaud, „Art and Biotechnology“, iz Eduardo Kac (ed), *Signs of Life – Bio Art and Beyond*, Cambridge MA: The MIT Press, 2007, 387.

⁹ Douglas Crimp, *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge MA: The MIT Press, 1988.

provociranju, uznemiravanju ili, ak, razaranju singularnih pojavnosti bio-politi kih i bio-eti kih dispozitiva kao realizacija dominantne paradigme organizacije oblika života unutar jednog društva. Karakteristi ne su aktivisti ke produkcije grupe Critical Art Ensemble¹⁰ (*Flesh Machine*, 1997-98). Politizacija genetike posredstvom geneti ke umetnosti i kulturalnog aktivizma je uspostavljena kao praksa kriti ke analize, a esto i subverzije, genetike kao nauke i genetike kao tehnološkog inženjeringa u funkciji biomo i i neoliobernalnog totalizuju eg tržišta. Nije više bilo pitanje samo o fascinacijama mogu nostima inetrvenisanja u polju primarnih formi života, ve i o radu sa politizacijama konteksta genetike kao nauke, genetike kao tehnologije i genetike kao umetnosti. Pitanja koja se, danas, postavljaju unutar geneti ke umetnosti ne odnose se samo na stvaranje nove ili modifikovane *forme života*, ve i na preispitivanje statusa i funkcija genetike u odnosu na polje društvenosti: umetni ki rad sa platformama, protokolima i procedurama tj. institucionalnim potencijalnostima i granicama medicinske genetike, zatim, sa geneti kim tržištem koje je odre eno komercijalizacijom geneti kog inženjeringa na globalnom tržištu. Geneti ki inženjering ili geneti ka tehnologija se, zato, tretiraju kao umetn ki postmedij ili takti ki mediji kojima se realizuju koncepti i projekati o doslovnom radu sa formama života. Spektakularizacija politizacije „geneti kog inženjeringa“ pokazuje njegove konstrukte i kontrolne sisteme kao instrumentne savremenog izvo enja društvene hipertehnologizirane tržišne realnosti tj. savremene ideologije o kontroli života u globalnim proizvodno-tržišnim sistemima.

Simptomski takti ki pristup je konstrukcija singularnog performativa ili dispozitiva kojima se u konkretni represivni društveni poredak biomo i ili konformisti ku bioetiku unosi poreme aj koji gledaoca umetni kog dela pretvara u sau esnika koji gubi sigurnost u kriterijume normalnosti, obi ajnosti, navika, te važe ih javnih ili pre utnih politi kih i eti kih pravila. Umetnik koji postavlja sebe ili svoje delo kao simptom obra a se konzistentnom "velikom Drugom" (politici vlade i minsitarstva zadržlja, medicinskoj i farmaceutskoj industriji, pravnom ili kaznenom sistemu) koji e mu retrospektivno dodeliti odre eno zna enje i ulogu u individualnoj i društvenoj organizaciji svakodnevne stvarnosti. Simptom je, po lakanovskoj psihoanalizi¹¹, defekt simbolizacije tj. poreme aj u središtu neprozirnosti neverbalizovanog u subjektu. Simptom je element na kojem se pokazuje skriveno, potisnuta istina nekog individualnog ili društvenog polja odnosa. Simptom je *ta ka* na kojoj se totalitet nužno *kliza* i pokazuje svoju nestabilnost. Simptom se interpretacijom razrešava tako što mu se dodeljuju zna enja, tako što se smešta u neku simboli ku mrežu i time mu se *reinterpretira* njegov besmisleni i traumati ni sadržaj. Subjekt se identifikuje s mestom na kojem je simptom bio, subjekt prepoznaje element koji mu daje postojanost. Na primer, medicinski i farmaceutski diskurs se u svoj svojoj društvenoj neprozirnosti mora dovesti do simbolizacije – koja nije stvar „semantike“ ve i „vidljivosti“ a to zna i rekonstruisane individualne i kolektivne imaginacije. Suo enje sa vidljivoš u medicinskih i farmaceutskih mehanizama se odvija u dijapazonu od „subjektivnog doživljaja“ do društvene institucionalizacije biomo i kojom se direktno ili indirektno odlu uje o stautsu zdravog i statusu bolesnog, odnosno, o životu i smrti.

¹⁰ Critical Art Ensemble, "Introduction / Contestational Biology", iz *The Molecular Invasion*, New York: Autonomedia, 2002, 3-4; kao i: Critical Art Ensemble, *Disturbances*, Four Corner Books, London, 2012.

¹¹ Jacques-Alain Miller, „Two Clinical Dimensions: Symptom and Fantasm“, <http://pablobenavides2.blogspot.com/2010/09/two-clinical-dimensions-symptom-and.html>

Umetni ko delovanje beogradskog savremenog umetnika Zorana Todorovića¹² - tokom poslednjih dvadeset godina je povezano sa izvođenjem različitih događaja tj. simptoma kojima se društvena netransparentnost biopolitičkih i bioetičkih društvenih strategija i taktika u vremenu tranzicije i globalizma postavlja kao poligon eksperimenta sa *oblicima života* (bio-materijalima i pojavama, u esencijama projekta, publikom, društvenim institucijama u polju kulture ili društvenim tehnologijama izvođenja normalnog kontrolisanog i održavanog života). Todorovićev umetnički rad se u odnosu na internacionalne umetničke prakse pojavio u *vremenu nepreglednosti* na kraju postmodernog pluralizma i na zaletku globalnih kulturalnih postmedijsko-umetničkih i kustosko-umetničkih praksi. U pitanju su umetničke prakse zasnovane na uvođenju „novih medija“ ili „postmedija“ u tradicionalno definisani kontekst umetničkih disciplina slikarstva i skulpture, te, zatim, na uvođenju umetničkih stvaralačkih, kritičkih, aktivističkih i bihevioralno-performerskih praksi u područja kulturalnog/društvenog rada i delovanja u *de re modalitetima*.

Todorović nije *fasciniran* novim tehnologijama i njihovim efektima u umetnosti kao izrazima ili postignu ima „novog“ ili tehnološkog napretka, on je pre neka vrsta introvertnog *korisnika* ili *potrošača*¹³ „novo medijskih“ ili *društveno-tehnoloških* praksi u izvođenju kritičkog singularnog bihevioralnog događaja (*event*) koji se intenzitet i afekt prezentuju uživo ili dokumentuju i posreduju u sistemima komunikacije ili izlaganja u svetovima savremene umetnosti. Todorović, najčešće, umetnički rad postavlja kao „živo izvođenje“ kojim se afektivni uzorci uvode u specifičnu izvedbenu situaciju potencijalnosti koja korespondira *životnim situacijama* savremenih građana. Izvedbenu situaciju postavlja ili kao intervenciju na telima drugih ljudi (autorsko eksperimentisanje sa interventnom drugošću) ili na svom telu (tradicionalni model tela umetnika kao objekta i subjekta umetnosti). Izvedbeni događaj se pojavljuje unutar „privatnosti“ ili zatvorenih društvenih situacija. Kasnije će biti dokumentarno-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 situacije reflektovanja sopstvene *intimnosti* unutar javne sfere. Odnos privatnog i javnog – intimnog i zajedničkog – eksplicitno je razrađen kao konstitutivna atmosfera potencijalnosti događaja umetničkog dela i njegovih afektivnih učinka.

Međutim svaki događaj koji izvodi 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 publiku suoči sa događajem izvan njihovih uobičajenih života* u jednoj situaciji koja je ozbiljna i prava kao bilo koja ljudska situacija u stvarnom životu izvan sveta umetnosti. Singularni događaj je ono što se odigrava tu i tada u svojoj specifičnosti, neuniverzalnosti i različitosti od

¹² Miško Šuvaković (ed.), *Zoran Todorović : intenzitet afekta*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2009.

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.

pretpostavljenih klišea kulture ili teorijski orijentisanih opštosti. Svaki događaj prelazi put od neponovljive i neuporedive singularnosti što je dimenzija izvedenog događaja do pojedina ne instance u nekoj porodici mogu nositi što je režim dokumentacije. Todorovi ne radi sa konačnim brojem „predstava“ singularnosti i zastupnički tekstom koji obećava opštost i naslućuje univerzalnost ljudskog. On radi sa singularnošću u događaju koja se potencijalno može dogoditi u bilo kom kontekstu kulture/društva i time singularnošću u inicira potencijalnost spekulativnih naknadno konstruisanih univerzalnosti. Njegova dela ne simbolišu univerzalnost, ne pripovedaju o nekoj „velikoj“ ili „pravoj“ univerzalnosti ili o metajeziku politike i etike, već izazivaju mogućnost singularnog događaja uvek i svuda, tj. u bilo kojim uslovima i okolnostima svakodnevnog života. Uvek je reč o pojedinačnim izvođenim delima u nekom intervalu vremena, prostora i života. Ali, ipak, sve to što u ini u jednom trenutku mesta i življenja biva izloženo i prepušteno dejstvu unutar sistema umetnosti: direktno kao *događaj* i indirektno kao *dokument*¹⁴. Referentni, a time potencijalni odnos događaja i dokumenta je bitan za njegovu umetničku praksu koja kontradiktorno suočava „situaciju gledaoca kao svedoka“.

*Svedok*¹⁵ je usred događaja i svedoči o verodostojnosti svog „prisustva“ (*biti-u*) i „suočavanja“ (*biti-sa*) u događaju koji je inicirao Todorovi u stvarnom svetu i koji se odvijao, najčešće, netransparentnim društvenim mrežama u kojima su biopolitika i bioetika zahtevi dovedeni u koliziju sa odlukama koje gledalac-svedok mora da donese. Todorovi izlazi iz sveta umetnosti, deluje izvan normi i navika o artifičnosti umetnosti, da bi zatim mapirane i indeksirane atrakcije i afekte stvarnog sveta komunicirao mehanizmima unutar institucija umetnosti (izložba, festival, prezentacija projekta).

Todorovi evi umetnički radovi imaju odlike simptoma unutar mikro-“biopolitike” i mikro-“bioetike”, pošto su performativni i interventni u odnosu na stvarno konkretne i prepoznatljive društvene konstrukcije nadzora, identiteta, normi socijalizacije, vrednosti pristupanja ljudskom životu i modusa izražavanja/prikazivanja, odnosno, ponašanja u stvarnom životu. Pri tome, ono “mikro” zna i da se Todorovi ne bavi velikom metapolitikom borbi društvenih klasa, velikim-real-političkim pitanjima o rasnim, nacionalnim ili generacijskim ideologijama svakodnevnog života ili o bio-etičkim kriterijumima univerzalne ljudskosti, već se bavi sa politikom i etikom “mikro-klima” izdvojenih i prezentovanih u svetu umetnosti kao segmentu kulture/društva unutar mnogostrukosti oblikovanja života.

Todorovi ev rad je transgresivan, pošto provocira, invertuje i ini neodrećnim, otuđnim, estetskim i utilitarnom i pragmatičnom javnim diskursom o ekivanju od političkog i etičkog delovanja. Danas nije transgresivan onaj rad koji o igledno krši neki bitan ili nebitan društveni zakon - sistem pravila ponašanja i političke korektnosti, već onaj rad koji na svojim atrakcijama i afektacijskim efektima demonstrira da je “društveni

¹⁴ Boris Groys, “Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela do umjetničke dokumentacije”, iz Neda Beroš (ed), *Boris Groys : U initi stvari vidljivima – Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 7-28.

¹⁵ Giorgio Agamben, „Svjedok“, iz *Ono što ostaje od Auschwitza – Arhiv i svjedok (Homo Sacer III)*, Biblioteka AntiBarbarus, Zagreb, 2008, str. 19-28.

zakon/norma ili navika javnog mnjenja” pravo i jedino mesto transgresije. Todorovi evi prividno hladni i racionalno planirani umetni ki radovi suo avaju gledaoca-sau esnika sa ubrzanim otu enjem i temeljnom nesigurnoš u, ak i brigom (*sorge*)¹⁶ pred onim u emu se našao/našla i pred onim šta ga ili šta je o ekuje. *Doga aj ini nesigurnim nas u svetu i svet oko nas.*

Za Todorovi a *ekspresivni u inak* umetni kog dela nije izraz umetnikovih unutrašnjih stanja, ve efekat sistema racionalnosti i utilitarnosti društvene mo i koja konstituše politička pravila i etičke norme koje pokazuju svoje idealizacije i cenzure u proizvo enju *afektacijskog doga aja*. Afektacijski doga aj je polje praženjenja – koje se saglasno Brianu Massumiu može opisati slede im re ima:

Pre bleska postoji samo potencijalnost u kontinuumu intenziteta: polje potencijalnih estica.¹⁷

I to jeste jedno od bitnih odre enja Todorovi evog koncepta umetni kog dela. Umetni ko delo za njega nije “ ulna poajavnost koncepta” za estetsku kontempalciju, ve je instrument za reaktuelizaciju izabranih ulno-telesnih uzoraka egzistencijalne ili eksperimentalne (stvarne ili fiktionalne) stvarnosti za ljudsko stvorenje (telo, organizam, duh/um). Bez obzira da li se hirurški uzimaju telesne masno e samog umetnika koje se koriste za izradu sapuna za kupanje (*Agalma*, 2003-2004), da li se telo druge osobe podvrgava hirurškoj inetrvenciji radi estetske korekcije (*Korekcija-portret*, 2004), da li se sakuplja ljudska kosa iz frizerskih salona od koje se industrijski proizvodi ebad ili tkanina za modne kreacije, da li se video/fotografski portretiše zatvorenika osu en zog teškog zlo ina (*Portret jedan*, 2015) - delo ne reprezentuje i ne iznosi bioeti ki ili biopoliti ki stav umetnika, ve suo ava gledateljku/gledaoca sa situacijom koja je otvorena za njene/njegove političke i etičke reakcije. Re je o simptomu-delu tj. *afektivnom-agentu* koji da bi bio identifikovan, klasifikovan i prosu en, mora da bude uveden u procedure izvo enja individualnih ili kolektivnih iskustvenih doga aja. Re je o mogu em oblikovanju života u njegovoj konkretnoj i izuzetno netransparentnoj singularnosti. Todorovi namerno manipuliše netransparentnioš u simptoma da bi pokrenuo spekulativni ili intrigantski um savremenog gra anina.

Todorovi pseudo-objektivne stvavove medicinske, farmaceutske, higijenske, pravne ili potroša ke logike tj. uobi ajene *ideologije* održavanja svakodnevnog života kao privida sveta u kome je sve u redu - suo ava sa naglašenom nesigurnoš u koja proizlazi iz same umetnosti u savremenom svetu gde se umetnost ne identifikuje ideologijom pseudo-objektivnosti nauka ili etičko-politi kih dikursa. Umetnost se zato pokazuje kao neka vrsta *takti kog eksperimentalnog poligona* za izvo enje simptoma društvenih oblika života koji nemaju pseudo-objektivnu verifikaciju uobi ajenu za ideološke dispozitive nauka, medicine, ekonomije, prava, politike ili prihva ene etike tj. smisla delanja sa smislenim konsekvencama. Oduzimanje smisla konsekvencama ponu enih vizuelnih, objektnih ili bihevioralnih situacija i doga aja stvara ose aj dezorijentacije. Sve je mogu e i sve što je ponu eno nekud vodi. Ali, izlaz, cilj ili barem identifikaciona *doxa* kao da izmi e pošto umetnik nije biotehni ar mo i/morala. Za razliku od savremenih

¹⁶ Martin Heidegger, “Briga kao bitak tubitka”, iz *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 205-262.

¹⁷ Brian Massumi, “Introduction: like a thought”, iz *A Shock to Thought – expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002, str. dvadesetogiv.

naukih, tehnoloških, političkih ili bilo kojih drugih upravljačkih modela u savremenoj umetnosti se ne nude protokoli za ispravno ljudsko delanje u konstruisanoj neizvesnoj situaciji prepoznavanja, rešavanja ili prevazilaženja traumatične situacije tj. umetničkog dela kao simptoma eksplicitne ili implicitne traume. Todorovičevi umetnički projekti nisu usaglašeni sa dominantnom biopolitikom ili povezani sa otkivanjima objektivizirajuće bioetike povezane sa "disciplinovanjem tranzicijskog neoliberalnog građanstva", naprotiv, oni izneveravaju njihove protokole arbitrarne u koja ne nudi rešenje date situacije već otvara, povećava i ubrzava problematiku koja svojom otvorenom nerazrešenošću u brutalno suočava telo gledaoca sa mehanikom svake moći - upravo one moći koja u savremenim društvima stoji iza biopolitike i bioetike u beskrajnoj produkciji ekonomskog viška vrednosti.

U strogom smislu svakog etičkog skepticizma može se postaviti pitanje koje implicitno pokreće u različite singularnosti Todorovičevih projekata: *Šta ako za naše inovacije kakve oni bili nemamo opravdanje? Šta ako ne može opravdati nas same kao blik života? Kako tada život "funkcioniše" meću drugim oblicima života koji mu ne daju smisao?*

U tradicionalnoj umetnosti (tzv. likovnim umetnostima) naznačena etička/politička pitanja su indeksirana u modalitetima prikazivanja i izražavanja. Etičko ili političko je ono što se umetničkim delom prikazuje ili izražava u *de dicto* obliku kao simbol, alegorija ili narativni konstrukt. Čak i ako se u delu radi o prestupu političkih zahteva ili etičkih normi, transgresija je data kao predstava prestupa ili vizuelno-narativni govor o prestupu. Može se ukazati na proceduru posredovanja "vizuelno-tekstualnog značenja i smisla".

Naprotiv, ako govorimo o simptomima koji omogućavaju transgresiju - reč je o delima Zorana Todoroviča, tada je njegovo delo u *de-re formi* a to znači da se ne može praviti razlika između stvarne situacije/događaja i situacije/događaja koja je umetničko delo. Umetničko delo ne liči na stvarnost *ono* jeste konstrukcija ili izvedba stvarnosne situacije i događaja, mada je konstruisana ili izvedena u polju umetnikovih transgresivnih intencija. Todorovič namerno koristi izvesne oblike proizvodnje usmerene na preobražaj *ljudskog materijala* (masno tkivo, kosa, koža) u artefakt ili robu (sapun, ebe, odeću). Upotreba ljudskog materijala (kose, tkiva) u ovoj situaciji problemski sugerisanom u smislu politike rada sa *oblicima života*, te sa bioetičkim kriterijumima upotrebe *ljudskog materijala* kao proizvodne sirovine. Poenta Todorovičeve produkcije je da opisanu konstelaciju odnosa ostavi relativno netransparentnom, čime omogućava etičku, političku ili kulturalnu spekulaciju o stvarnim namerama umetnika, efektima takvih inovacija u kontekstu upotrebe ljudskog materijala kao sirovine. Sugerisana *relativna netransparentnost* je relacionalna *podloga* na kojoj njegova simptomatska intervencija provocira "naša" etička, politička ili kulturalna uverenja o neupitnosti i zaštiti čistoće ljudskog života. On nam otkriva da su etička/politička uverenja deo lokalne i, zatim, šire *doxe* koja svojim klišeima podupire naše gledalačke reakcije, intrige ili aktivne platforme.

Todorovič u jednom od poslednjih projekata *Portrait one* (1915) izlaže fotografiju ili video snimak. Snimak nema estetsku pozicioniranost umetničkog dela, već ima karakter administrativnog *hladnog* snimka. Na snimku se vidi stariji muškarac, verovatno u

radni koj ili zatvorskoj uniformi. Snimak je neutralan, a to zna i ne-ekspresivan i bez vizuelnih zahteva za estetskim, eti kim ili politi kim prepoznavanjem ili identifikovanjem osobe. Sekundarne informacije su da je to fotografija koja prikazuje zatvorenika osu enog zbog najtežeg krivi nog dela. Prilikom izlaganja rada u Beogradskoj galeriji Remont bio je izložen tablet sa linkovanim web podacima o snimljenom muškarcu i njegovom "zlo inu i kazni": ubistvo oveka koji je bio darodavaoc organa (bubrega) erki budu eg ubice itd.

Snimak suo ava gledaoca sa otvorenim i neodre enim pitanjima o razlogu izlaganja. Zapravo, o mogu im podtekstovima ili fetišizacijama ili fascinacijama, odnosno, politi kim/eti kim odlukama u izboru modela snimanja i o odnosu prema složenoj biopolitici savremenog društva, medicinskoj politici, životnim okolnostima, sudskoj politici, zatvorskoj politici, bioeti kim pitanjima darovanja i oduzimanja života. Ali, sva ova pitanja nisu postavljena umetni kim delom - ona, ak ne moraju biti izre ena, ak ni mišljena u vezi sa delom. Ono što umetnik ini jeste da gledaoca sugestivno suo ava sa velikim brojem nepoznanica koje mora razrešiti ako želi da u e u *igru* sa delom koje je otvoreno obe anje "tamne mrlje ljudskosti". Pri emu, nije u pitanju zahtev za razumevanjem umetni kog rada. Pre je re o situaciji u koju je gledalac gurnut i u kojoj može da reaguje na osnovu svojih ube enja, moralnih stavova, predrasuda, eti kih izbora, sapatnje sa žrtvama bolesti, ubistva, utamni enja. Umetnik vodi politiku pozicioniranja gledaoca/gledateljke u odnosu na minimalne i netransparentne informacije, te na "transcedentni/singularni užas" koji možda, ta nije, verovatno stoji iza njih.

Todorovi svojim delom ne nudi *katarzi ni mimezis*, ve *antagonisti ki i konfliktni simptom* koji jeste potencijalnost za pozicioniranje u bioeti kom polju intrige ili istine za pogled individualnog ili umreženog kolektivnog tela. Bioeti ka problematika biva dovedena do tela/pogleda gledaoca vizuelnim režimom fotografske ili video slike koja polje individualne i društvene ulnosti-senzibilnosti konfrontira sa nesigurnoš u odnosa intrige i istine tj. reprezentacije (transcedencije) i doga aja (singularnosti).