

Jasmina ubrilo

... short cuts...

Tradicionalna definicija umetni kog dela sadrži u sebi ideju prema kojoj je umetni ko delo specifi an (estetski) predmet koji omogu ava da umetnost dobije svoj oblik, odnosno da umetnost postaje trenutno prisutna i vidljiva. Kosuthova tvrdnja “art is the definition of art” redefenisala je ovu tautološku kombinatoriku, problematizuju i njenu osnovnu pretpostavku da sve što je izvedeno u nekom konvencionalno odre enom i/ili prepoznatljivom mediju (slika, crtež, skulptura, grafika) jeste umetnost. Drugim re ima, kada se umetnost definiše sama sobom, onda se otvara široko polje mogu nosti umetni kog delovanja, odnosno proširuje se lista ‘medija’ – od ‘efemernih’ kao što su koncepti, ‘live art’ (Guy Brett), site-specific radovi, pa do sasvim konkretnih kao što su fotografije, video, instalacije, dokumenti. S druge strane, definisanje umetnosti umetnoš u je prili no rizi an postupak, budu i da lako može da dovede do toga da umetnost po ne da reprodukuje samu sebe iz same sebe i da se u tom monotonom perpetuum mobile ritmu potroši, nestane, ukine.

Istorija umetnosti XX veka po iva na narativu o radikal(izova)nim iskoracima, o brzim sinhronim i sukcesivnim promenama. Dobar broj primera po iva na želji da se umetnost i život dovedu u vezu. Nezavisno od na ina na koje je ta veza bila realizovana, inicijalna želja je uvek bila neodvojiva od namere izazivanja svih limitiraju ih i okoštavaju ih struktura, odnosno umetni kih institucija zasnovanih na hijerarhijskom ure ivanju razli itih umetni kih praksi, na nacionalnom principu i ekonomskoj mo i, na principu separacije umetnika i posmatra a, principu ‘gledaj, a ne diraj’, na komercijalnoj logici umetni kog tržišta, na privilegovanju proizvoda a ne umetni kog procesa, umetni kog rada, umetnosti. Akcenat je, dakle, bio na eksperimentisanju, na umetnosti kao metodi istraživanja realnosti.

Interkonekcija život/umetnost danas je vidljiva/prisutna u formi dokumentacije o umetni kom inu/doga aju koji se desio u nekom prethodnom realnom vremenu i u nekom konkretnom prostoru, te koji, stoga, unapred sadrži pretpostavku o neponovljivosti. ^esto se dešava da je izlaganje dokumentacije kombinovano sa izlaganjem artefakta, proizvoda same akcije/dešavanja koji imaju umetni ki predznak. U prvom slu aju, imamo posla sa materijalom (audio snimkom, fotografijom, video zapisom, tekstem) koji se samo odnosi na umetnost i ozna ava njeno odsustvo. U drugom slu aju, pak, susre emo se sa kombinacijom odsustva i prisustva, zaglavljene izme u ‘efekta realnosti’ i interpetiranja/reprodukovanja realnosti, odnosno izme u istine i verodostojnosti.

Primeri umetni ke dokumentacije pokazuju ambiciju da ta dokumentacija bude nešto više od jednostavnog omogu avanja da prošli doga aj bude prisutan. U dokumentaciji hepeninga, performansa, akcija, earth art ili land art produkcije sedamdesetih prepoznaje se njena senzitivnost prema sopstvenim granicama, prema nemogu nost reprodukovanja svakog trenutka datog doga aja, ve samo nekih njegovih fragmenata, sa puno praznina, delova koji nedostaju. Umetni ka dokumentacija koja se danas proizvodi i izlaže, koristi

se kao neka vrsta forme. Kao takva, ona se odnosi na one umetni ke aktivnosti koje ne mogu biti predstavljene na drugi na in, te koja, uglavnom, na razli ite na ine u estvuje u složenim procesima posmatranja, istraživanja, interpretiranja okolnosti i socio-politi kih konteksta svakodnevnog života, proizvode i tako nova zna enja. U tom smislu, ono što je nekada generalno imalo ulogu supstituta, zastupnika, agenta, što je bilo namenjeno da predstavlja, u aktuelnoj umetni koj praksi postaje integralni deo. Zapravo, dokumentacija proklizava izme u dokumenta u užem smislu, odnosno dokumenta kao zamene za neponovljiv doga aj, i dokumenta kao elementa promišljeno inkorporiranog u to delo, kao jedne od njegovih formi. Dakle, dokument je ili potvrda, dokaz da se umetni ko delo ve desilo, i u tom smislu nešto što je to delo proizvelo, i putem ega se ono sada rekonstruiše/reprodukuje, ili je zapravo trenutak i mesto dešavanja umetni kog dela.

Boris Groys je u svom eseju “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork To Art Documentation”¹ ukazao na injenicu da se u naše doba biopolitike, kada sudbina/sre a/priroda ne upravljaju više našim životima, ve kada naš život postaje “vreme vešta ki proizvedeno i upravljano”, dokumentacija predstavlja osnovni izvor na koji se oslanja proizvodnja tog (viška) vremena. Drugim re ima, dokumentacija kao zbirka birokratskih i statisti kih podataka proizvodi sam život. A ako se savremeni život može samo dokumentovati ali ne i pokazati, onda možemo o ekivati da e i savremena umetnost, kada poželi da referiše na život, koristiti medijum dokumentovanja. R.Muttov in izbora predmeta, odnosno uzimanja “obi nog artikla iz života”, i postavljanja ovog predmeta tako da je “njegovo korisno zna enje iš ezlo pod novim nazivom i ta kom posmatranja” (Duchamp), preko situacionisti kog razumevanja kulture, prerastao je u in aproprijacije konteksta samog života, njegove stvarnosti. Dakle, izlaganje upotrebnog predmeta, industrijski proizvedenog, prošireno je, prvo, aproprijacijom stvarnosti putem sopstvenog fizi kog, emotivnog, intelektualnog investiranja, a potom dokumentovanjem iskustva, situacija, realnog, kao sveobuhvatnijeg ina opisivanja, interpretiranja, participiranja, osporavanja stvarnosti.

O dokumentaciji bi se moglo razmišljati kao o inu izmeštanja, što Boris Groys implicira kada Benjaminovu interpretaciju razlike izme u originala i kopije razmatra u perspektivi mogu nosti da se ne samo od originala napravi kopija, ve i od kopije original. Drugim re ima, ako se razlika izme u originala i kopije interpretira samo kao topološka, kontekstualna, u smislu da original poseduje svoje specifi no mesto kroz koje je upisano u istoriju kao jedinstven predmet, a da kopija ne poseduje takvo mesto, i u tom smislu je virtuelna, aistorijska, onda kao što je mogu e deteritorijalizovati original, tako je isto mogu e reteritorijalizovati kopiju, zaklju uje Groys.²

Produkcija i konzumacija dokumentacije podrazumeva da sa obe strane postoje ljudi sa svojim li nim biografijama, iskustvima, znanjima, sposobnostima. U tom smislu, zna enja nisu ni zatvorena ni fiksna, ona bi trebalo da budu predmet javne komunikacije i da se zapravo kroz nju stvaraju, što nas dovodi do koncepta relacione estetike, do koncepta realizovanja umetni kog dela upravo kroz proces dijaloga, razmene, aktivnog u eš a, definisanja sopstvenih pozicija, procesa politizovanja i strategija otpora.

Dokumentacija u suštini ima podražavajući karakter: ona jeste esencijalno realistički medij, ali ne zbog toga što se u njoj ogleda stvarnost, već zato što prenosi i konstituiše dominantna smisao realnosti. Dokument stoji umesto stvarnosti, ali je istovremeno i kreira i ovakva relacija između dokumenta i stvarnosti predstavlja okosnicu simboličke moći, one moći koja, po Lacanu, daje smisao realnosti, gradi naše svakidašnje realno u kome prepoznajemo naše realno, i u koje onda svako od nas investira značenja koja su svakome od nas pojedinačno relevantna. Umetnička dokumentacija takođe učestvuje u ovom procesu sertifikovanja i osporavanja stvarnosti. Zapravo, odnos između birokratske i tehnološke dokumentacije prema umetničkoj dokumentaciji je odnos pomeranja od sertifikovanja ka osporavanju, odnosno od predstave simbolizovanog realnog ka predstavi simptoma, nesimbolizovane egzistencije, odnosno onoga što tek treba simbolizovati.

Produkcija Zorana Todorovića je dosta heterogena, ali postoje njena dva elementa, dve forme, dva medija, dva načina medijacije, dve 'ključne reči', međusobno zavisne i nadovezujuće: događaj i dokument. Uglavnom svaki rad je mišljen da ima svoje specifično 'sada' i 'ovde', potpuno nezavisno od toga da li se ono odigralo u nekom izložbenom prostoru ili kao sasvim privatni događaj (u smislu da je autoritet art institucije zapravo irelevantan za verifikaciju da se nešto zaista u polju umetnosti odigralo), a koji se putem dokumentacije formalizuje u 'tamo' i 'tada'.

...

"Agalma", 2002/2003, akcije: operacija, recikliranje, kupanje. Istorijska perspektiva koju 'rekonstruiše' motiv/tema ovog rada proteže se od vekovima negovanih klasicističkih obrazaca za predstavljanje idealizovanog/savršenog/disciplinovanog ljudskog tela, do tela kao ready made-a u umetničkim praksama tokom XX veka (futurističko i dada medicinske disciplinovanje, anarhističko telo; telo kao "glavni nosilac različitih sociopolitičkih, egzistencijalnih i kosmoloških sadržaja"³ u umetničkim praksama 50-ih i 60-ih; fragmentarno postmoderno i multikulturalno telo, asemblaž koji je zamenio stereotip modernog, jedinstvenog tela). Poseže se za tehnologijom i njenom politikom za proizvodnju viška vremena u odnosu na ono koje je biološki determinisano, radi otklanjanja potencijalno ugrožavajućeg, nedisciplinovanom konzumacijom života stvorenog telesnog viška. Uobičajena operacija prestaje da bude samo operacija namerom da se od nepoželjne, ružne, amorfne ljudske mase koja konvencionalno izaziva nelagodu i osećaj gađenja, na čini objekat koji bi funkcionisao kao tradicionalno lepi, estetski predmet – recimo, minimalistička skulptura izvedena u efemernom, potrošnom materijalu, multiplu ograničenom tiražu od četiri primerka. Ovaj predmet (x 4), pored a priori namene da bude lep, ima i namenu da bude 'žrtvovan', da se potroši, istopi, nestane da bi neko drugo telo bilo isto i, naravno, lepo. Sapun postaje umetnički objekat zahvaljujući činjenici da njegov organski sastav postaje društvena konstrukcija, odnosno da može da reprodukuje i proizvodi društvena značenja. Drugim rečima 'the body is the medium of the Real, however multifarious that Real becomes and is manifest' kako kaže Kristine Stiles.⁴

Dokumentacija ima sposobnost da evocira neponovljivost. Ona zapravo ponavlja selektovane fragmente nekog 'tamo' i 'tada' pomoću u kojih se rekonstruiše realnost koja se 'tamo' i 'tada' odigravala. U tom smislu dokumentacija je poput replikanta, kome stepen sličnosti, odnosno stepen razvijenosti referencijalnog odnosa sa realnim svetom obezbeđuje život, trajanje, omogućava mu da proizvodi istoriju. A kada se stvara istorija, opet se ulazi u polje cirkulacije društvenih značenja, unutar tog polja definiše se posebnost, a samim tim 'kopija' postaje 'original', odnosno dokumentacija umetničkom forma.

Beograd, jul 2003

¹ Videti u Groys, B; *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork To Art Documentation*, Documenta 11_Platform 5:Exhibition, documenta und Museum Fridericianum, Kassel, 2002, str. 108-114;

² *ibid*, str. 112-113;

³ Badovinac, Z.; *Body and the East*, pref.cat. *Body and the East*, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana, str.13;

⁴ Stiles, K; *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, u: *Out of Actions, Between Performance And Object, 1949-1979*, MOCA, Los Angeles/Thames and Hudson, 1998, str. 228;