

Toplina nacionalne Stvari

Još od sredine devedesetih projekti Zorana Todorovića se bave različitim instancama *biopolitičke kontrole* u okvirima savremenih institucionalnih regulacija i dominantnih ali konfliktnih ideja o društvenom progresu. Oni kritički promatraju i istražuju načine na koje se telo, njegovi „proizvodi“ i njegove manifestacije mogu koristiti kao sirovine za uznemirujuće akcije/događaje koji se odvijaju negde na rubu kulturne integriteta. U mnogim projektima, Todorović je upućivao izazove granicama predstavljanja i participacije, kao i etičkim normama i estetskim standardima. Neki od ovih projekata su: *Asimilacija* (1998, traje i dalje), događaj javnog konzumiranja hrane načinjene od ostataka ljudskog tela nakon plastične operacije; *Agalma* (2004, traje i dalje), događaj javnog pranja sapunom načinjenim od masnoće odstranjene iz umetnikovog tela tokom operacije; i *Smeh* (2001), za koji je koristio azot-oksidi, gas koji deluje na nervni sistem (izazivajući smeh, ili ako se pretera sa dozom i nastup hysterije), koji je oslobodio tokom jedne grupne izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Na osnovu ovih projekata, za Todorovića je rečeno da ga pre svega zanimaju „potencijalni ili stvarni afekat/afekti koji/koje događaj izvođenja umetničkog dela u svojoj singularnosti tu i tada proizvodi među ljudskim životima“ i da se radi o događajima „bez simboličkog opravdanja“ koji su se desili „u singularnoj situaciji među nekim ljudima i za neke ljude“.¹

Konsekventno, radi se o događajima koji se odbacivanjem „simboličkog opravdanja“ ne ispoljavaju kao predstave već kao unapred neostvarive simbolizacije: „rez u realnom“. Međutim otvara se pitanje da li je „proizvodnja afekta“ – koja obezbeđuje neku individualnu „šokiranost“ nakon strasti za bizarnim, i koja se u društvenom polju neguje kao diskurs „skandala“ – u domenu same singularnosti događaja, „s one strane proračuna i predviđanja“ kako bi rekao Alain Badiou? ili se pak radi o strogo definisanom predumišljaju koji afekte šokiranosti i skandalizovanosti podiže na nivo „okidača“ društvene *paranoičnosti* kao aspekta „racionalnosti“ da postoji nešto izvan/ispred događaja što manipuliše i time simboliše nas koji smo „u događaju“. Ova paranoičnost upravo obeležava mesto *cezure* („zvucne pauze“) između ličnog i političkog.² Dakle postavlja se pitanje određenja odnosa *realnog* i *simboličkog* s jedne, i *afektivnog* i *kognitivnog* s druge strane, pitanje koje postaje naročito relevantno kada se neki Todorovićev događaj pojavljuje u već striktno kontekstualno definisanom, odnosno unapred simbolizovanom formatu.

Projekat *Toplina* prikazan je prvi put u prostoru paviljona Republike Srbije na 53. Bijenalu u Veneciji na kom je izložbeni format ujedno i format nacionalne prezentacije.³

¹ Miško Šuvaković, „Kritički efekat & intenzitet afekta“, u: *Intenzitet afekta. Performansi, akcije, instalacije: retrospektiva Zorana Todorovića*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2009.

² Ovo je upravo ono što čini diskurse rasizma i nacionalizma paranoičnim diskursima. Videti: Victor Burgin, „Paranoiac Space“, u *In/different Spaces, Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, 1996.

³ Projekat *Toplina* prvi put je predstavljen u Paviljonu Srbije na 53. Bijenalu u Veneciji zajedno sa četiri video rada Katarine Zdjelar pod nazivom *Ako mi oduzmeš glas šta mi ostaje?* Uprkos generacijskim i konceptijskim razlikama koje postoje između ova dva umetnika, zapaženo je njima zajedničko stanovište/polazište po kom je umetnik slobodni posrednik unutar prostora društvenih odnosa u kojima se njen ili njegov umetnički subjektivitet pojavljuje

Projekat u sebi sadrži proces sistematskog akumuliranja ljudske kose (do 3 tone). Kosa je prikupljana mesecima u frizerskim salonima, gde se odseca dobrovoljno, na osnovu ličnih želja, kao i u vojnim kasarnama, gde je šišanje norma u okruženju discipline, kontrole ili društvenog staranja „ideoloških državnih aparata“. Ovaj *bio-otpad* bio je „recikliran“ kao materijal za tkanine nalik ćebadi ili prostirkama, a uslovi pod kojima se ovaj proces odvijao detaljno su dokumentovani, odnosno, načinjeni su snimci svih etapa proizvodnje (šišanje, sakupljanje, skladištenje, čišćenje, parenje, filcanje, sečenje). Uredno je dokumentovana i kompleksna organizacija ovog posla koji je uključivao veliki broj saradnika i fabričku proizvodnju. Finalni filcani proizvodi su složeni i spakovani u standardne „bale“ spremne za transportovanje, izvoz, izlaganje, korišćenje ili ispitivanje. U kontekstu „nacionalne reprezentacije“ ovaj ne preterano atraktivan, ne preterano koristan, a ni preterano „priželjkivan“ proizvod, može se razumeti i kao neka vrsta DNK mape u koju su upisana sva tela čija je kosa utkana, tela koja bi se teoretski mogla identifikovati forenzičarskom analizom.

Todorovićev projekat se dakle prvi put pojavljuje u problematičnom i za umetnika veoma rizičnom prostoru predstavljanja neke nacije ili države. Pojam „nacionalnog predstavljanja“ obično podrazumeva ili saučestvovanje u dominantnoj „kulturi brendiranja“, ili se pak radi o tradicionalnom, ceremonialnom slavljenju poslovično podrazumevane „grandioznosti“ svake države u koju su svi njeni stanovnici prinuđeni da veruju kao u neku njenu nedeljivu, bešavnu esenciju. Otuda je u kontekstualizaciji Todorovićevog projekta kao forme predstavljanja Srbije, on postao akt koji se nimalo ne može poistovetiti s prethodno navedenim formama neo-liberalnog („nacija je brend“) ili konzervativnog („nacija je organska zajednica“) patriotizma, ali uzima u obzir simptomatska ispoljavanja obeju formi.

Posmatrati ovu ćebad kao površ u koju je „učitan“ srpski DNK može biti čak i sasvim shodno kako s „brendiranom“ tako i s „organskom“ idejom o nacionalnoj reprezentaciji. Štaviše, ovi organski proizvodi nas upućuju na krajnje konsekvence sinteze ovih dveju oblika poimanja nacionalne pripadnosti i iskazivanju identiteta Drugom. Dobijeni proizvod je organskog porekla, *proizvod-od-tela*: on je u punom smislu te reči *naš*, odnosno *autentičan* što i jeste u skladu sa deklarisanom *strateškom željom* i „organske Srbije“ i „brendirane Srbije“; i „imaginarne Srbije“ i „simboličke Srbije“.

Međutim, kroz singularnost samog događaja se uvodi i treći element koji se suštinski opire asimilaciji od strane kako diskursa brendiranja tako i imaginarnog nacionalnog esencijalizma, i čini ih oba *neostvarivima*. Ovde se možemo na „žičkovski“ način podštapati poznatom trijadom u Lacanovom klasifikacionom sistemu koja je osnova njegove psihonaličke teorije: *simboličko-imaginarno-realno*. Naime, dok je liberalno/postmoderni shvatanje nacije kao „brenda“ pitanje *simboličkog* poretka, konzervativno/pred-moderno shvatanje nacije kao „organske zajednice“ pripada *imaginarnom*. Ono što je u ovom projektu upravo prelomno za oba shvatanja jeste kontroverza poimanja poretka *realnog*: *realnog* kao „materijalnog substrata“ vezanog za

i situira među složenim „trvenjima“ *sveta* konstruisanog od društvene materije, što je i bila reakcija na naslov čitavog Bijenala koji je glasio „Stvarati svetove“.

biologiju; *realnog* kao „nemogućeg“ za simbolizovanje i pa i zamišljanje; *realnog* kao fundamentalnog objekta strepnje (*anksioznosti*) i *realnog* kao „spoljašnjosti“ koja je istovremeno aspekt „unutrašnjosti“. I sam akt mišljenja može biti na anti-kartezijanski način tumačen kao posledica traumatskog susreta sa vanjskim realnim, *realnim* kao čistom „neizbežnošću“: „mi ne mislimo spontano, mi smo prisiljeni misliti“.⁴

Otuda, koliko god Todorovičev proizvod deluje afektivno, njegovo delovanje je pre svega u „racionalnom“ izazivanju različitih oblika *kognitivne disonantnosti*.⁵ Prva takva disonantnost je upravo temelj predstavljanja nacije (nacionalne države) kroz nemoguć pokušaj usklađivanja „organskog“ i „predstavljenog“, odnosno pokušaj „simbolizacije imaginarnog“ koji se ovde odvija u prostoru biopolitike (odnosno njene kritičke reinscenacije). Otkriće DNK nam je dalo naučno objašnjenje postojanja živih organizama čime je otkrivena „tajna“ na koji način su naša tela struktuirana i na koji način se ona reprodukuju sve do ovladavanja kloniranjem kao potpunom funkcionalizacijom ovog otkrića. Ovakva „korisnost“ gena nas vodi u zaključak da su geni sredstva uz pomoć kojih se reprodukuju živa bića (t.j. da je to njihova funkcija), dok je zapravo slučaj obrnut: živa bića su sredstva za samoreprodukciju gena. Nije ni čudo što je jedna od ključnih disonantnosti koja stvara *moć užasa* u *horror* filmu veoma često scenario po kom su tela obični prenosioци nekog „vanzemaljskog gena“ koji teži da se reprodukuje. On otima naša tela i koristi ih kao puka sredstva, kao privremene „domaćine“ koji umiru pošto ih je upotrebio neki *gen-alien* koji se potom seli u neko novo telo uz pomoć kog nastavlja svoju misiju razmožavanja.

Vlat kose je proteinsko vlakno i njegova sposobnost prezerviranja gena je prepoznata u nauci i forenzici. Dok drugi delovi tela brzo propadaju (tkivo, organi) ili bivaju lako kontaminirani spoljašnjim bakterijama (kosti, zubi), DNK u vlatu kose navodno može preživeti i proces čišćenja od spoljne kontaminacije⁶. Otuda industrijsko filcanje vlata kose da bi se načinila tkanina simulira proces genetskog preplitanja kao biopolitičkog temelja konstrukcije društvenog *genosa* kao predpolitičkog entiteta stvorenog imaginarnom identifikacijom genetski združene pra-formacije kao „esencije“ neke nacije. Dakle, i u domenu *simboličkog* i u domenu *imaginarnog* Todorovičev projekat može postati nacionalna reprezentacija u „hemijskom“ obliku hipotetički proverljiva forenzičarskom analizom. Otuda Todorović i priznaje da bi idealna verzija njegovog projekta bila ona za koju bi kosu donirali svi stanovnici Srbije. I u aktuelnom uzorku, i u idealnoj verziji projekta, analiza bi upravo otkrila da je srpski *gen* nepovratno kontaminiran nečistim genima, odnosno nametnulo bi se pitanje da li srpska nacija zapravo uopšte i postoji te da li je moguće da postane reprezentabilna.

Ukoliko je teorija već utvrdila da je svaki identitet imaginaran, odnosno da se identitet ispoljava u poretku *imaginarnog* – poretku u kom uočljivi fenomeni kriju svoju

⁴ Videti: Slavoj Žižek, „Da Capo senza Fine“ u J. Butler, E. Laclau, S. Žižek, *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2007, str. 213.

⁵ U psihologiji *kognitivna disonantnost* podrazumeva uznemirujući osećaj izazvan simultanim održavanjem dveju kontradiktornih ideja: najčešće s jedne strane stavova ili verovanja, a s druge činjenica ili formi ponašanja.

⁶ Videti npr: <http://www.msnbc.msn.com/id/21015458/>. Ovde se spekulise i o mogućnosti kloniranja mamuta koji je živeo pre 25.000. godina i čije su fosilizovane dlake pronađene u Sibiru.

strukturu ali koji se naknadno strukturaju i artikulišu u simboličkom poretku – genetska slika nije imaginarna slika već možda jedino neka vrsta simboličkog *reza u realnom*. Svaki nacional-fašistički poriv polazi od koncepta čistoće genetske karte, i svaka kontaminacija nekim nečistim DNK predstavlja ne samo simbolički alarm za održanje društvene kohezije/ *sabornosti* zasnovane na naciji već i nekakav *unheimlich*, nešto u nama a nama strano.

Julia Kristeva je svojevremeno teorijski obrazložila pojam *abjektivnosti* (zazornosti, odvratnosti, gađenja) kao nečeg što je izvan simboličkog poretka i izvan distinkcije subjekta i objekta, dakle između nekog imaginarnog *Ja* i nekog simboličkog *Drugog*. *Abjekt* je samo onoliko objekt koliko stoji nasuprot subjektu i obrnuto. Za primere *abjekta* najčešće se uzima izmet, nešto što je i u unutrašnjosti i u spoljašnjosti u odnosu na telo i što izaziva repulziju (afekt). Međutim ultimativni *abjekt* je zapravo leš u stanju raspadanja, u stanju gde su „zamazane granice između neživog i neorganskog“ – kao telo bez duše i „neodvojiva postava ljudske prirode, leš predstavlja fundamentalno zagađenje“.⁷ Na osnovu njenog statusa da dok mi je na glavi pripada mom telu a kada je odsečena ne postaje tek puki vanjski objekt, i na osnovu već opisanog statusa koji ima u forenzici (otpornost ka brzom raspadanju), kosa nosi tranzitornost između živog i neživog: ona je zapravo neživa kada raste iz živog tela (kosa ne oseća, kosa ne krvari) a postaje „živa“ kada je telo mrtvo.

Ako se pozovemo ponovo na popularni *horror*-imaginarij, veza kose i leša je odlučujuća slika *žive smrti*. Lobanja koju će iskopati neki istraživač dojam nam se kao spekulativan prizor, glava nekog „Jorika“ koji je davno bio živ a sada pripada medicini ili arheologiji; ali, poluraspadnuta glava s koje još nije skroz poispadala kosa ispunjava nas užasom. Otuda kada ona prva lobanja izleti iz ormara u nekom filmu to se doima kao komično, dok ako se druga otkotrlja zgroženi smo. Ili, setimo se i već klasičnog motiva japanskih *horror* filmova gde amblematsku jezu stvara stajni prizor figure neke devojčice čiju glavu vidimo otpozadi. Vidimo samo njenu kosu a znamo da bismo, kada bi se okrenula prema nama, videli nešto nezamislivo i tako ovde predstavljeno kao nešto *nepredstavljivo* s obzirom da se u ovakvim narativima predstavljanje *toga* stalno odlaže te *to* postaje „fundamentalni objekt strepnje“, Stvar u registru realnog.

Međutim, kako je Frojd davno ustvrdio: podsvesno ne zna za smrt! Odnosno, moglo bi se i zaključiti da „u svom najradikalnijem obliku, *svest* jeste *svest* o našoj konačnosti i smrtnosti“.⁸ Ako Todorovičev projekat smestimo isključivo u domen *afektivnog* onda zapravo njegove učinke svodimo na iste učinke kakve ima neki *horror* film (ili nekakav vašarski „tunel strave“), što se najčešće i događa sa postojećim umetničkim žanrovima „biopolitičke umetnosti“, „radikalnog performansa“ ili „*abject-art*“. Afektivnost ovih umetničkih žanrova je često samo aspekt spektakla (neposredan „afekt“ kao zamena za emociju estetskog iskustva), a bavljenje telom kao da postaje „pavlovljevski“ ekperiment u kom posmatrač/javnost postaju predmet opservacije: kako oni „spontano“ reaguju na moć užasa

⁷ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, str. 108.

⁸ S. Žižek, „Da Capo senza Fine“, str. 253.

koja se opire svesnom, svesnom koje zna za smrt uprkos rada podsvesnog za kog smrt ne postoji.

Zapravo Todorovićev projekat ide u suprotnom pravcu od „*abject-arta*“. On prevazilazi teatralizaciju „uslovnog refleksa“ abjekcije tako što „procesira“ i konačno „objektivira“ abjekt: pretvara ga u proizvod, daje mu utilitarnost i administrativno ga predočava (svako „ćebe“ dobija proizvodnu „deklaraciju“) uz dokumentaciju o njegovom nastanku. Kod Todorovića je finalni proizvod biopolitičkog događaja često upravo neki upotrebnii predmet (pihtija, sapun, ćebe) koji nosi kontingenciju bioloških potreba (ishrana, higijena, utopljanje). Ovakve potrebe su u biopolitičkom poretku institucionalne: one su sadržane u „državnim ideološkim aparatima“ (u Altiserovom smislu), i predstavljaju krajnje „usluge“ koje liberalna država nudi isključenima, kao na primer u socijalnim prihvatilištima ili narodnim kuhinjama. Ova utilitarnost telesnoga, t.j. *upotreba tela* kroz „skromne predloge“ njegove materijalne reciklaže, distorzira kapitalističku logiku odnosno fundamentalnu tržišnu dijalektiku proizvodnje i potrošnje pa i „etičku logiku“ kapitalizma sadržanu u dijalektici privatnog bogaćenja i javnog milosrđa.

Kroz ovu logiku se prelama i pitanje pojavljivanja ovog projekta u formi nacionalne reprezentacije. U tekstu u knjizi koja je pratila ovaj projekat na Bijenalu u Veneciji, Stevan Vuković upravo upućuje na „bioekonomsku“ činjenicu kada su osiromašena „tranzicijska“ društva u pitanju, da je zapravo „puka biovrednost jedina vrednost koju veći deo populacije može da razmeni na tržištu“ te je Todorovićev projekat odraz i određene nužnosti da se osmisli „neka nova vrsta privredne grana u okviru kreativnih industrija“.⁹ Ono što je ključno u Todorovićevoj propoziciji jeste njena materijalna punoća koja zapravo ovu propoziciju čini nezaobilaznim aktom ne-intergrisanosti u polju lažne tenzije koja nastaje kada se nacionalni imaginarijum suoči s logikom globalnog kapitalizma koji dodeljuje identitete na osnovu karakteristika robe na tržištu koja se naposljetku može predstaviti kao realizacija neke nacionalne esencije. Upravo se zbog toga Todorovićev projekat može predstaviti i kao nacionalno predstavljanje i kao predstavljanje ekonomske/političke isključenosti, iako on ne predstavlja već samo *trpi* predstavljanje.

Branislav Dimitrijević

⁹ Stevan Vuković, „Umetnost u polju bioekonomije“ u *Zoran Todorović / Toplina*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, str. 146. Vuković pominje i bizaran način na koji je jedna rumunska fabrika izašla iz nagomilanog duga tako što je uprava razvila šemu donacije sperme radnika u vidu radne ovaveze koju su oni obavljali na radnom mestu.