

**Jasmina ubrilo**

**Preozna avanje medija: Zoran Todorovi „Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog“**

### **Apstrakt**

U radu se preko odabrane studije slučaja – projekta Zorana Todorovića započeto 2015. godine pod nazivom 'Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog' – s jedne strane preispitivati potencijalnost koncepta Rozalind Kraus 'skulptura u proširenom polju' u recentnoj umjetničkoj praksi, odnosno efekti arbitrarnosti skulptorske discipline, dok se s druge strane ispitivati artikulacija umjetničkih pozicija iz Ransijerove perspektive disenzusa. Namjera je da se mapira i istraži mogućnost reartikulacije percepcije, medijskog, značajnjskog i reprezentacijskog poretka, a u komparaciji sa kritičko-projektivnim aspiracijama historijskog primera koji se tematizuje u navedenom radu Zorana Todorovića.

ključne riječi: skulptura, spomenik, prošireno polje, passage, novomedijska/postmedijska umjetnost, disenzus, Zoran Todorović, Koča Popović, Marko Ristić

„Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog“ (2016) je rad koji se sastoji iz nekoliko aplikacija za mobilne uređaje koje se mogu preuzeti s internet stranice [www.zorantodorovic.com](http://www.zorantodorovic.com). Sve aplikacije su geografski kodirane i sve se, osim jedne pod nazivom „Uvod/Biljana Andonovska (MSUB)“, mogu gledati isključivo u nacionalnim muzejima i galerijama moderne i savremene umjetnosti ili u onima koje kolekcioniraju i izlažu savremenu umjetnost, otvorenim u administrativnim ili kulturnim republikim i pokrajinskim centrima u bivšoj SFRJ: Ljubljani, Beogradu, Zagrebu, Sarajevu, Cetinju, Novom Sadu, Prištini, Skoplju. „Uvod“ se može gledati bilo gdje i predstavlja *teaser* ali i na in testiranja aplikacije na mobilnom uređaju. Sadržaj aplikacija čine izvornji tekstovi Koče Popovića i Marka Ristića a to „u formi radio drame sa određenim video (augmented reality) predloškom snimljenim na različitim geografskim pozicijama“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> videti na: [http://www.zorantodorovic.com/portfolio\\_page/several-panoramas-for-one-phenomenology-of-the-irrational/](http://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/several-panoramas-for-one-phenomenology-of-the-irrational/) (pristupljeno 15. 11. 2016).

istorijski i simboli ki važnim u topografijama ove dvojice beogradskih nadrealista koji su igrali značajnu ulogu u okviru nadrealističkog i/ili komunističkog pokreta, te imali uticaj na političke prilike tokom Drugog svetskog rata, antifašističke borbe i socijalističke revolucije, a u godinama posle 1945. i na kulturne prilike. Tekstove Koče Popovića i Marka Ristića od kojih je centralni njihov zajednički „Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog“ (1931) pored Andonovske, biraju, pripremaju i izvode različite umetničko-teorijsko-aktivističke grupe: Grupa za konceptualnu politiku (Branka Ćurčić i Zoran Gajić), Edicija Jugoslavija (Ivana Momčilović, Slobodan Karamanić) i Knjižarsko-izdavačka zadruga BARABA (Ratibor Trvunac, Dušan Mileusić - orlović, orlović i Vladimir Marković).

Kako niz aplikacija za mobilne uređaje objasniti kao 'skulpturu'? Zašto bi se 'nekoliko *panorama* za jednu fenomenologiju iracionalnog' razmatralo u prilici razmišljanja i diskusija o skulpturi, a ne na primeru slike kad je više nego očigledno da je pretežno formatirana na dve dimenzije? Neka je skulptura od osamdesetih godina 20. veka poela suštinski da bude više slika nego predmet, više površina nego volumen, više vreme i fluks u prostoru nego zamrznuta situacija u prostoru, više promenljiva i dinamična forma nego fiksirana datost, da li pozivanje na ono što je neposredno prethodilo ili na 'ekscentrične' primere u skulpturi 20. veka otvara mogućnost dolaženja do uverljivih argumenata u prilog predloženom razmatranju? Da li zaista danas, suočeni s heterogenošću, možemo da predložimo da praktično sve može da bude protumačeno kao skulptura?

## **argumenti**

Tomas Mekivli (Thomas McEvelley) je rekao Ihaba Hasana (Ihab Hassan) ukazao na decentriranost, dekonstrukciju, izmeštanja, dezintegraciju, diskontinuitet, demistifikaciju, deterritorijalizaciju skulpture u 20. veku kao posledicama „skeptičnih sila“ (McEvelley 1999, 35) ili, jednostavnije, sumnje kao simptoma neizvesnosti kako u epohi izvesnosti (koju Mekivli izjednačava s modernizmom) tako još više u epohi neizvesnosti (ili u postmodernizmu). Međutim, sudeći po primerima koje izdvaja u svojoj

---

Na sajtu je dostupna i arhivska građa (tekstovi, pisma, polemike) prikupljena tokom pripreme i realizacije rada a koja je pratila pojavljivanje Popovićeve i Ristićeve knjige „Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog“. Arhivsku građu prikupio i za postavljanje na sajt pripremio Stevan Vuković.

argumentaciji i zaključcima, Mekivli ostaje koncentrisan na objekat kao označitelj skulpture i to objekat 'zaposjednut' idejom ready-made-a („realnost ne uključuje hipotetičke univerzalije koje se navodno kriju ispod pojava, [v]e realnost je jednostavno pojava – pojava je jednaka objektifikovanju – a objektifikovanje jednako skulpturi“ (McEvelley 1999, 36), te u tom smislu, iako u glavnim crtama doprinosi, ipak njegova argumentacija nije od supstancijalne važnosti za ovu raspravu iz jednog jednostavnog razloga – u slučaju Todorovičevog rada objekta nema. Todorovič razvija jezik 'skulpture' shvaćene kao niz situacija koje, upotrebom datih prostora i njihovog narativa, istorijskih i simboličkih značenja i upotrebe (mesta sećanja, internet, muzeji), modeluju i proizvode njegove alternativne realnosti. U tom smislu, razmišljanja Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) pružaju sigurniji teorijski okvir.

Rosalind Kraus je, uvodeći pojam 'proširenog polja' kojim je obuhvatila pre svega skulptoralne instalacije iz šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, monumentalnog, arhitektonskog i horizontalnog prostiranja u prirodnom ili urbanom prostoru, među prvima<sup>2</sup> predložila način kako da se u primerima savremenih umetničkih praksi poput land arta, earth arta, minimal arta, misli kao o 'derivatu' skulpture. Njeno osnovno polazište za artikulisanje ovog pojma bilo je da skulptura nije univerzalna, vanistorijska kategorija, odnosno konvencija koja ima svoju unutrašnju logiku i svoj niz pravila zahvaljujući kojima je postala distinktivan pojam i pojava, već da je skulptura diskurzivna forma, istorijski određena te da dosledno tome postoji više različitih pojmova skulpture. Kraus je unutrašnju logiku konvencionalnog pojma skulpture videla kao

---

<sup>2</sup> Manje je poznato da je Manfred Šneckenburger (Manfred Schneckenburger) u „Kratkim tezama o skulpturi sedamdesetih“ takođe kao glavne karakteristike skulpture osme decenije istakao horizontalnost, procesualnost, snažno uodnošavanje sa životnom sredinom i prostorom. Na ovog autora ukazuje i Miško Šuvaković. Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb, Ghent: Horetzky, Vlees&Beton 2005), 574.

Vivian Reberg (Vivian Sky Rehberg) ukazala je da šezdesetih godina 20. veka nije samo koncept skulpture bio proširen već da je to bila i sudbina filma, kao i da su ove dve ekstenzije umele da se ukrste. Videti: Vivian Sky Rehberg, „Revisiting the expanded field“, *Sculpture Unlimited*, eds. Eva Grubinger & Jorg Heiser (Berlin: Sternberg Press, 2011), 25–35.

Termin 'expanded cinema' ('prošireni bioskop') formulisao je 1965. godine filmski stvaralac Stan Vanderbek (Stan Vanderbeek) i od tada se ovaj pojam nalazi u stalnom procesu redefinisavanja, baš kao što je to slučaj s konceptom 'proširenog polja' odnosno 'skulpture u proširenom polju'. Suštinski, ovaj termin se odnosi na film koji ne može da se prikazuje u konvencionalnim bioskopskim salama jer mu je potreban složeniji i veći prostor, više od jednog ekrana i mogućnost da publika može da se kreće kroz zamračeni prostor, zbog čega jedan broj autora danas, u nastojanju da objasni video-instalacije, poseže za poređenjem pa čak i identifikovanjem video-instalacija sa 'proširenim bioskopom' (Helen Westgeest, *Video Art Theory, A Comparative Approach* (Maiden, MA, Oxford: Wiley Blackwell, 2015), 103, 112–113.

neodvojivu od unutrašnje logike spomenika, te zahvaljuju i ovoj logici skulpturu izjednačavaju sa komemorativnom reprezentacijom koja na mestu na kojem se nalazi govori simbolički o značenju ili upotrebi tog mesta.<sup>3</sup> Kao glavne strukturne odlike ove skulpture Kraus izdvaja postolje, vertikalnost, antropomorfni izraz. Od kraja 19. veka sama skulptorska praksa počinje da dovodi u pitanje sve određene karakteristike konvencije skulptura-monument: zanemaruje postament, taj ključni element u medijaciji između pojedinačnog mesta i reprezentacijskog znaka; antropomorfni izraz transformiše u neodređeni, apstraktni; odvajanje značenja forme i oblika od značenja mesta te skulptura postaje 'beskuničnica' i tako dovodi u pitanje samu unutrašnju logiku tradicionalne skulpture.<sup>4</sup> Iako se tokom 20. veka naravno održavaju pristupi koji skulpturu definišu esencijalistički, iz ontološko-morfološkog ugla kao umetnički i estetski nepokretni trodimenzionalni predmet, ija se specifična skulptorska svojstva (forma, masa, volumen, materija, prostor) izvode određenim procedurama (klesanje, vajanje, livenje), ipak, uobličavaju se i jedan drugi tok različitih teoretizacija i interpretacija kojem pripada i Krausin pristup a koji skulpturu posmatra iz konstruktivističkog, relativističkog ugla i određuje kao istorijski promenljiv sistem konceptualnih, ontoloških, morfoloških i tehničkih svojstava. Ovaj drugi pristup je 'inkluzivan' u onom smislu da termin skulptura postaje 'kišobran-termin' koji obuhvata različite umetničke pojave, strategije i prakse, od skulpture u konvencionalnom smislu, preko ready-made-a, asamblaža, do različitih umetničkih strategija sa prostorom ali i vremenom, kao instalacijama i kao video-instalacijama.

Ideja 'skulpture u proširenom polju' postala je ključna za svako promišljanje postmodernističke i savremene skulpture, odnosno zamisao od koje se uvek polazi u

---

<sup>3</sup> Kraus navodi primere rimske antičke konjaničke statue Marku Aureliju na rimskom Kampidolju kao reprezentacije simboličke veze između antičkog, carskog Rima i sedišta vlade novog, renesansnog Rima te Berninijeve konjaničke statue cara Konstantina kao obeležja specifičnog mesta (stepeništa koje spaja vaticansku palatu s crkvom sv. Petra) posebnim značenjem (svetovnu moć i duhovni suverenitet). Videti: Rosalind E. Krauss, „Sculpture in the Expanded Field,“ u: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Rosalind E. Krauss (Cambridge, MA: The MIT Press 1996), 279. Postavlja se, naravno, pitanje zanemarivanja antropomorfnih skulptorskih predstava antičkih božanstava kako iz antičke grčke i rimske istorije tako i onih od renesanse ka 19. veku kao i srednjovekovnih skulptorskih primera. Njihova nevidljivost u Krausinom uopštavanju i teoretizaciji mogla bi se razumeti kao podrazumevanje: ove skulpture, prikazuju i junake i događaje narativa koji su oblikovali zapadnoevropsku civilizaciju i davali joj smisao reprezentujući i ideal kako bi svet trebalo da izgleda, dobijaju i funkciju mementa, posebno ako se ima u vidu da su oni uvek bili značenjem vezani za mesto na kojem su se nalazili ili koje su 'ukrašavali', sve do 19. veka kada je muzejska aktivnost intenzivirala njihovo 'iščezavanje' ili 'oslobađanje' od konteksta.

<sup>4</sup> Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, 279.

razmatranjima izmi u ih, arbitrarnih, intermedijskih, multimedijskih i/ili transmedijskih skulptorskih praksi. U estalost referisanja na koncept 'skulptura u proširenom polju' ini se da je ponajviše rezultat injenice da Kraus, kako Robert Huber ukazuje, suštinski nije bliže opisala sam pojam 'prošireno polje' (Huber 2012, 68–69). Polaze i od uo ene disperzne 'skulptorske' prakse i nesigurnosti u odre ivanju šta skulptura u umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka jeste, i posledni ne arbitrarnosti, u naporima da kontekstualizuje (n)ove forme prostorno orijentisanih umetni kih praksi poput *land-art-a* ili *site-specific* radova, Kraus je odlučila da problem reši polaze i od toga šta skulptura nije i u tom pravcu zaključuje da skulptura, pored toga što više nije spomenik, nije ni arhitektura niti je pejzaž. Uz pomoć strukturalisti kog modela (Klein group) Kraus razvija svoju teoriju skulpture koja svakako nije glavna kategorija u domenu prostorno orijentisane plasti ne umetnosti, ve skulptura postaje jedna od etiri potkategorije u okviru onoga što naziva 'proširenim poljem' (ostale tri su prostorne konstrukcije */site-constructions/*, obeležena mesta */marked sites/* i aksiomatske strukture */axiomatic structures/*). (Krauss 1996, 282–288) Tako, Kraus je, umesto da prevlada arbitrarnost, samo joj je na kraju doprinela jer, osim što je navela potkategorije koje sadrži, sam pojam 'proširenog polja' ostavila neodre en što posledni no proizvodi izvesnu konceptualnu prazninu i iza pojma 'skulptura u proširenom polju'. Me utim, upravo fluidnost, eluzivnost, nedovršenost pojma 'proširenog polja' uspostavlja ga kao referentnu ta ku, kao motivacioni argument u svakom razmatranju savremene umetni ke prakse koja se svojom suštinom ili interpretacijom može nazvati skulptorskom.<sup>5</sup>

Godinu dana pre nego što e napisati tekst „Sculpture in the Expanded Field“ (1978), Kraus objavljuje knjigu *Passages in Modern Sculpture* (1977) u kojoj, pored prostora i teatralnosti u objašnjavanju skulpture 20. veka, istu ako ne i ve u važnost daje kategoriji vremena. Kraus ukazuje da je ak i Lesing (Lessing), iako je u svojim naporima da definiše norme ili objektivne kriterijume kojima bi se odredilo šta je to prirodno odnosno suštinski za pojedina ne umetni ke forme, uo io da prostor daje specifi nu mo skulpturi da kreira zna enje, ipak na mala vrata uveo i vreme: skulptura jeste umetnost koja se bavi raspore ivanjem tela u prostoru ali, isto tako, kaže Lesing,

---

<sup>5</sup> Jedan od recentnijih primera jesu zbornici *Sculpture Unlimited*, 1 i 2, sa simpozijuma održanih 2010. i 2015. koji pokazuju vitalnost pojma 'proširena skulptura'.

treba imati u vidu da „sva tela ne postoje samo u prostoru već i u vremenu“.

Nadovezujući se na ovu Lesingovu tvrdnju, Kraus postavlja glavnu premisu svoje studije o modernoj skulpturi: svaka analiza skulpture kao prostorne umetnosti ne može da bude kompletna bez diskusije o vremenskim posledicama određenog rasporeda formi, jer svaka prostorna organizacija obuhvata i implicitnu izjavu o prirodi vremenskog iskustva. Ovu studiju o razvoju moderne skulpture Kraus piše kao „kritičku, teorijsku i istorijsku“ pri čemu razvoj ne identifikuje sa procedurama istorijskog pregleda, već se suoava sa vanjem konceptualnih problema koje identifikuje kao distinktivne za modernu skulpturu i koje objašnjava preko odabranih ili reprezentativnih studija slučajeva (Krauss 1977, 4–6). Među tim problemima ona kao ključnu izdvaja ideju *prolaza* ili *prolaženja* „samog medija iz jednog stanja u drugo“ (Krauss 1977, 29), ideju koja podrazumeva „transformaciju skulpture koja od statičkog, idealizovanog medijuma postaje temporalni i materijalni“ (Krauss 1977, 282–283), odnosno iskustvo doživljaja svakog trenutka prolaska kroz prostor i vreme koje je, prema njenom sudu, započeto još sa Rodenom (Ogist Rodin), prisutno i razvijano u futurizmu, konstruktivizmu, nadrealizmu u Dišanovom (Marcel Duchamp) i Brankusijevom (Constantin Brancusi) delu, a svoj finale u potpunosti postiže u skulptorsko-ambijentalnim celinama iz 60-ih i 70-ih godina 20. veka i njihovoj afektivnosti.

Ukoliko se ova dva Krausina argumenta dovedu u relaciju mogao bi da se izvede zaključak da je tokom 20. veka obavljen *prelazak* skulpture od medija ka polju shvaćenog kao „proširenog ali ograničenog skupa povezanih pozicija“ (Krauss 1977, 288) koje, s jedne strane, umetnik zauzima i istražuje dok, s druge, taj skup organizuje rad kojim više ne upravljaju uslovi određenog medija. Taj prelazak se odnosi kako na proces transformacije od tradicionalne skulpture ka onoj u proširenom polju, tako i na procesualnost ili temporalnost inherentne svakom primeru skulpture u proširenom polju. Krausina razmišljanja o modernističkom insistiranju na (ili želji za) istim umetničkim formama i negovanju tradicionalnih umetničkih medija kao neodrživim zbog intenzivnog razvoja medijske heterogenosti i interaktivnosti koja, pod uticajima tehnologije na umetnost, poništava prethodne koncepcije rigoroznih medijskih razgraničenja, odnosno poništava esencijalistički koncept medija i istih umetničkih formi, dobiće svoju završnicu 1999. godine u formulaciji 'post-medium condition', i tom prilikom će video-

umetnost kao hibridni spoj umetni ke forme i tehnologije Kraus ozna iti kao stožernu postmedijsku umetni ku praksu.<sup>6</sup> No, možda najvažnija pouka Krausinih teoretizacija jeste zapravo uspostavljanje razlike i tenzije između gledanja u objekat i razmišljanja o skulpturi, s jedne i razmišljanja o ne emu kao skulpturi, s druge strane. Drugim re ima, ono što Kraus zaključuje jeste da skulptura nije medij, umetni ki i estetski nepokretni trodimenzionalni predmet ija se specifi na skulptorska svojstva izvode odre enim procedurama, već na in decentriranog razmišljanja o skulpturi.

Ne uo ava samo Kraus da je susret umetnosti i tehnologije doveo u krizu koncept umetni kog medija i specifi nosti medija, te potpuno izmenio sudbinu umetnosti (estetike). Konzumiranje IT danas je duboko ukorenjena praksa u svakodnevnom životu što je omogućilo da se različiti mediji međusobno mešaju, gube i u tom procesu svoje odvojene identitete, postaju i zavisni jedan od drugog. Veliki i složeni repertoar slika i narativa elektronski proizveden i distribuiran uobli avava i *New Media* svet umetnosti koji oblikuje kontekst u kojem *New Media* umetnost, kao specifi na forma savremenosti, može biti generisana, izlagana, razmatrana, odnosno okvir u kojem se može prepoznati i rad „Nekoliko panorama...“.

## **panorame**

Moderna upotreba re i panorama razvija se od tehni kog termina koji je ozna avao novi tip kružne slike, u zna enju kružnog pogleda, prikaza (sa uzdignute ta ke) nekog pejzaža. Skoro istovremeno po inje da dobija zna enje sveobuhvatnog pogleda na neko specifi no polje zna enja. Panorama je na neki na in bila kontradiktorni aparat za poduku i glorifikovanje buržoaskog pogleda na svet koji je, pored toga što je predstavljao osloba aju i instrument ljudskog pogleda, istovremeno ograni avao, zarobljavao pogled. Panorama je veli ala gra ansku sposobnost da vidi stvari iz novog ugla ali bila je i 'zatvor' za pogled jer nije dozvoljavala oku da prevazi e okvir, odnosno horizont koji je definisala. Stoga, panorama predstavlja prvi pravi vizuelni masovni

---

<sup>6</sup> Videti: Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London: Thames & Hudson, 1999); Rosalind E. Krauss, "Two moments from the post-medium condition", *October* no 116 (Spring 2006): 55–62.

medij.<sup>7</sup> Analogiju devetnaestovekovnim panoramama danas nalazimo u 'politici vertikalnog pogleda' (Steyerl 2012, 24–28) na kojoj po ivaju recimo Google maps, GPS navigacija, koja tehnikama nadziranja proizvodi novu vizuelnu normalnost i novu subjektivnost.

„Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog“ Zorana Todorovi a trenutno se sastoji iz etiri situacije snimane u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, na Magli u, Nacionalni park „Sutjeska“, u Sanatorijumu „Živadinovi ” u Vrnja koj Banji i na Kosmaju. Ove etiri lokacije odabrane su u dogovoru sa teoreti arima, umetnicima, aktivistima. Muzej savremene umetnosti je polazište: na prvom mestu kao referentna institucija zastupanja moderne i savremene jugoslovenske i srpske umetnosti, institucija u ijoj se zbirci nalazi zaostavština Marka Risti a uklju uju i i „Nadrealisti ki zid“ i koja stoga istorizuje jedan model mišljenja o umetnosti kao mogu nosti da se kroz nju i iz nje proizvede nova, emancipovanija realnost i u tom smilu daje legitimitet i Todorovi evom radu kao primeru savremene umetni ke prakse koja se oslanja na nasle e kriti kog promišljanja i delovanja u umetnosti i iz nje. U okviru Nacionalnog parka „Sutjeska” nalazi se istorijsko-geografski lokalitet Tjentište koji je zauzimao posebno mesto u kulturi se anja socijalisti ke Jugoslavije što se 1971. materijalizovalo monumentalnim spomenikom (Miodrag Živkovi ). Ova 'panorama' je snimana na Magli u, planini sa najvišom nadmorskom visinom u okviru kompleksa Nacionalog parka i sa koje se mogu videti i povezati sve ta ke bitne za narativ o Petoj ofanzivi (maj–jun 1943) u kojoj je Ko a Popovi demonstrirao „princip ostvarljivosti neostvarljivog“ i u inio da koncepti iz „Nacrta...“ postanu prakti na, aktivna, dejstvuju a misao. Istovremeno, to je pogled odozgo, pogled koji je romanti arski diskurs video kao onaj bliži ili koji pripada Bogu, Apsolutu, Sublimnom, ali i pogled koji se može izjedna iti sa pogledom ultimativnog nadzora, s vrhom Bentlejevog panoptikona. Nasuprot ovom ekspresivnom, brutalnom, surovom pejzažu, slede a 'panorama' je snimama u urbanoj Vrnja koj banji, u sanatorijumu koji je vodio Dragutin Živadinovi , otac Ševe Risti i Vaneta Bora, i u kojem je Marko Risti proveo period od po etka rata 1941. do novembra 1942. godine,

---

<sup>7</sup> Videti: Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium* (New York: Zone Books 1997); Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archeology of the Moving Panorama an Related Spectacles* (Cambridge, MA: The MIT Press 2013); Jonathan Crary, *Suspensions of Perception, Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, MA: The MIT Press 2001).



kada je uhapšen i neko vreme proveo u kruševa kom zatvoru.<sup>8</sup> 'Panorama' koja za sada nema svoj izmontirani dijalekti ki antipod je snimana kod *Spomenika Kosmajskom partizanskom odredu* (1971, skulptor Vojin Stoji i arhitekta Gradimir Medakovi ), s obzirom da je kosmajski narodnooslobodila ki partizanski odred bio prva antifašisti ka i revolucionarna vojna formacija kojom je Ko a Popovi komandovao pošto je pobjegao iz nema kog zarobljeništva u kojem se našao kao komandant pukovske komore Vojske Kraljevine Jugoslavije posle kapitulacije Kraljevine Jugoslavije.

Struktura Todorovi evog rada podrazumeva da je svaka panorama vezana za po jednu aplikaciju, što podrazumeva da se svaka panorama gleda za sebe. Ono što se nudi pogledu onoga koji gleda jeste samo pejzaž ili ambijent u koji gleda, idealno okre u i se oko svoje ose, 360 stepeni. Umetnici, filozofi, teoreti ari i/ili aktivisti koji su angažovani da u okviru panorama tuma e Popovi eve i Risti eve tekstove, fizi ki nisu u slici, ali jesu svojim glasom, odnosno tekstom koji izgovaraju i kojim narativizuju prizor/pejzaž u koji posmatra gleda. U tom smislu, o igledna karakteristika Todorovi evog rada jeste dvostruka afektivnost i teatralnost: onih koji u estvuju u realizaciji panorama, s jedne i onih koji ih aktiviraju, s druge strane. Todorovi nudi ambijent s centrom, odnosno svaka aplikacija ima svoj organizuju i centar, koji nije stati an kao što je to bio u prvim panoramama koje su pred posmatra em mehani ki okretane, ve mobilan i podrazumeva kružno kretanje samog posmatra a. U tom smislu, iako pretpostavka o ta ki s koje se gleda rad/aplikacija Todorovi a sugerise nasle e zapadnoevropske tradicije idealnog posmatra a koji, posmatraju i i kontrolišu i pogledom idealizovani univerzum, proizvodi sebe kao subjekta tog univerzuma, ipak, zbog fragmentisanog i necelovitog iskustva, jasno je da ta ka ne samo da problematizuje decentriranog subjekta ve ga i sama svaki put proizvodi.

---

<sup>8</sup> Biografski podaci navedeni prema: Milanka Todi , *Nemogu e, Umetnost nadrealizma* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti 2002), 237; Marko Risti , *Hacer Tiempo, Zapisi na marginama rata 1939-1945, knjiga prva* (Beograd: Prosveta 1964), 138; 297-355.

Miodrag Proti je u svojim memoarskim spisima opisao situaciju u Vrnja koj Banji 1941. godine kada je Sloboda Trajkovi , verenica Ive Lole Ribara, upitala Marka Risti a zbog ega nije otišao u partizane na šta joj je Risti odgovorio da je od strane komunista i komunisti ke partije proglašen za trockistu („pa vi znate u kakvim sam se okolnostima rastao s partijom, ta nije ona sa mnom!“), te skrenuo pažnju na svoje ozbiljne probleme s vidom („a, osim toga, ja sam gotovo slep“) na koje je u prepiskama s prijateljima i kolegama i pre rata i više usput skretao pažnju (zahvaljujem kolegici Milanki Todi koja mi je skrenula pažnju na ovaj detalj u Risti evim prepiskama). Miodrag B. Proti , *Nojeva barka 1* (Beograd: Srpska književna zadruga 2000), 157–159.

Aplikacije su zamišljene kao antipodi koji proizvode antagonizujuće narative. Sama ideja za rad nastala je kao kritička refleksija na apropijaciju i u nekom smislu komodifikaciju Ko i Popovića na dnevno-političkom planu imenovanjem ulice u kojoj je rođen i u kojoj je veći broj zgrada pripadao njegovoj porodici njegovim imenom 2014. godine, što je simbolički bio uvod u proslavu 70 godina proslave oslobođenja Beograda i legitimisanja vladajuće politike u gradu i državi kao antifašističke, s jedne, i na kulturnom planu dokumentarnim filmom Gorana Markovića *Konstantin Ko i Popović* takođe iz 2014. godine u produkciji Filmskih novosti, s druge strane. U oba slučaja obavljeno je repozicioniranje Ko i Popovića, subverzivnog građanina-revolucionara kao Ko i Popovića, obrazovanom građaninu-intelektualcu, antifašističkom opredeljenja, vojnom strategu. Prva apropijacija je primer jednostavne političke operacije prisvajanja uskih i za datu politiku i njen neoliberalistički diskurs odgovarajućih značenja. U drugom slučaju reč je o suptilnom kolebanju najavljenom na samom početku filma nabravljanjem različitih identitetskih, klasnih, profesionalnih i kulturnih pozicija: „Ko i Popović, umetnik, pesnik, nadrealista, filozof, ratnik, cinik, državnik, razmaženi bogataški sin, genijalni vojskovođa ili bon vivant?“, koje se u završnici filma ističu i vojskovođu i umetnika ali pre svega „prisnog, toplog i vedrog čoveka“. Izostavljena pozicija u ovom pedantno pobrojanom nizu jeste ona koja je u filmu ostala skrivena iza identifikacija filozof (umetnik, pesnik, nadrealista), a to je dijalektička pozicija kritičkog promišljanja pre svega sopstvenog građanskog subjekta a onda i sveta koje je građanstvo proizvelo, ustrojilo, normiralo, normalizovalo, promišljanja koje insistira da „mora da se pokrene“, da postane delujuće, oslobađajuće, da može da obavi prevrednovanje. Istovremeno, to je pozicija kritičke dileme odnosno stalne sumnje da li umetnost može da isprati emancipatorsko-projektivne društvene impulse ili je reč o autonomnoj oblasti „piskaranja nekih polurazumljivih pesama“ (Popović) koja postoji i koja se konstituiše nezavisno od društveno-političkih i ekonomskih okolnosti u kojima nastaje. Problematizovanje diskurzivne uslovljenosti umetnosti i njene performativnosti kojom uspostavlja i reprodukuje određene vrste 'propisanih' subjektiviteta započeto s istorijskim avangardama (a u jednoj od njih i Popović i Ristić participiraju) obeležilo je i strukturiralo umetnost 20. veka i njene interpretacije, a na tom tragu je i umetnička praksa Zorana Todorovića. Istorijske avangarde (kao i mnogi drugi primeri neoavangardnih,

postavangardnih, participatornih, relacionih, 'dokumentarnih' umetnih delovanja tokom 20. i na početku 21. veka) bile su usmerene ka intervenciji unutar uspostavljenog poretka, a njegovom destabilizovanju i istovremenom otvaranju mogućnosti novih uodnošavanja i novih subjektivnosti. Ovaj aspekt Kone i Popovića ostao je iz ideoloških razloga veoma daleko od razmatranja oko dodeljivanja njegovog imena ulici, kao što je ostao na marginama, zatamnjen, u narativu filma u kome je dokumentarno o Kone i Popoviću u reteritorijalizovano dokumentovanjem jedne interpretacije.

Todorovićeve aplikacije na narativnom i na medijsko-institucionalnom planu ukazuju na neraskidivu vezu između političkog i antagonizma uslovljenog ne-celimi subjektom, podeljenim subjektom (prema Šantal Muf /Chantal Mouffe/), odnosno o konceptualizovanju politike kao manifestacije disenzusa odnosno konflikta oko onog što je pretpostavljeno kao neupitno i kontekstualnog okvira u kome ovo pretpostavljeno postoji (prema Žaku Ransijeru /Jacques Rancière/). Na prvom mestu, rad u ova i tematizuje 'unutrašnji' antagonizam, liniju dilema i razdvajanja dvojice protagonista avangardnog pokreta oko načina na koji su u datim životnim okolnostima odgovorili na pitanja i propozicije koje su zajednički artikulisali ne samo u „Nacrtu...“, već zajedno sa ostalim beogradskim nadrealistima i u uvodnom tekstu u prvom broju almanaha *Nemoguće* iz 1930. i u publikaciji *Pozicija nadrealizma iz 1930-1931*.<sup>9</sup> S druge, Todorovićevo rad je od koncipiranja strukture rada pa preko njegove realizacije i aktivacije ništa drugo do proces permanentnog dovođenja u pitanje otvorenog, aktivnost koja svesno dovodi u pitanje postojeće diskurzivne formacije. U tom smislu, rad „Nekoliko panorama...“ sledi Ransijerovu ideju da su umetnost i politika kao mesta nesigurnosti i nepredvidljivosti suštinski povezani, da su oni oblici raskola koji

---

<sup>9</sup> Videti: Aleksandar Vučković et al., „Uvod“, *Almanah Nemoguće* [1930]:1; Aleksandar Vučković et al., „Pozicija nadrealizma“, u: *Nadrealizam i postnadrealizam*, ur. Gojko Tešić (Beograd: Prosveta, 1985), 35-40. Primera radi, uporediti pitanje Ristićevih *Zapisa na marginama rata* i Popovićevih *Beleški iz rata*, ili Ristićevog „Sna i istine Don Kihota“ iz 1939. godine i Popovićevog pisma Ristiću iz Alikantea datovanog u 1. septembar 1938. dozvoljava da se definišu ishodišta principa „dejavujuće aktivne konfrontacije“ i „dijalektičkog prožimanja suprotnosti“ od kojih su Ristić i Popović u svom umetničko-političkom angažmanu krenuli: s jedne strane je to zauzimanje/zadržavanje pozicije tumača sveta (Ristić), dok na drugoj strani imamo zauzimanje/transfer ka dejstvu u ovoj poziciji, ka onoj iz koje se taj svet menja (Popović). Videti: Marko Ristić, *Hacer Tiempo*; Kone i Popovići, *Beleške uz ratovanje (dnevnik, beleške, dokumenti)*, ur. Miloš Vuksanović (Beograd: BIGZ, 1988); Marko Ristić, „San i istina Don Kihota“, *Pečat I* [1939]: 24-49; „Odlomci iz pisma Kone i Popovića upućenog u zemlju Marku Ristiću“, u: *Nadrealizam i postnadrealizam*, ur. Gojko Tešić (Beograd: Prosveta, 1985), 142-143

destabilizuju odnose, urušavaju poredak, reartikulišu prostor i vreme, menjaju kulturno i perceptivno.

### *zaključci*

„Nekoliko panorama...“ oblikuje novi model kulture se odvijaju u polju umetnosti i to ne samo u medijskom smislu – nije spomenik/nije skulptura, već i u performativnom smislu – se odvijaju je mesto raskola a ne diskusije i pregovaranja, pokretanja procesa koji je nemoguće anticipirati. Todorovi ev rad aktuelizuje onog kog se se odavno kritički komercijalnom recepcijom, problematizacijom, interpretacijom i konfrontacijom s njegovim mišljenjem ali i s mišljenjem drugih o njemu i njegovim idejama. Tako, Todorovi predlaže 'spomenik' koji ne može biti forma za unapred artikulisani određeni skup simbolizacija namenjen društvenoj upotrebi i interpretaciji već 'spomenik' koji je forma društvena upotreba i interpretacije oblikovati i simbolizovati. „Nekoliko panorama...“ zahvaljujući i svom novomedijskom karakteru redefinišu pojam mesta u skulpturi/spomeniku: ono je mobilno i suštinski lično iskustvo i događaj. Aktiviranjem svake aplikacije aktivira se panorama i njen kapacitet da „govori simboličkim jezikom o značenju i upotrebi tog mesta“ (Kraus), tako i, aktiviranjem panorame na predviđenim geografskim koordinatama 'spomenik' mesto zaposeda muzejske institucije koje se nalaze na tim koordinatama i provocira (ili, možda, anticipira) njihovu politiku kolekcioniranja i izlaganja budući da one nisu konsultovane niti upitane za saglasnost u pogledu korišćenja njihovih izložbenih prostora i lokacija za prezentaciju „Nekoliko panorama...“ (osim Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad).

Rosalind Kraus je razmatranje koridora na istom kraju se nalazi TV monitor („Live-Taped Video Corridor“ (1968–1970) Brusa Naumana /Bruce Nauman/) obrazlagala kao skulpturu prepoznajući i teatralnost i uvodeći je kao pozitivnu odliku (za razliku od Majkla Frida /Michael Fried/ i suštinski izazvana njegovim krutim formalizmom), kao onu koja markira aktivaciju posmatrača kao oruđe istraživanja, rekonstruisanja ali i uništenja (Kraus 1977, 242). Uvođenje teatralnosti je bio na čelu s Kraus o skulpturi misli izvan ideje o skulpturi utemeljenoj na idealističkom mitu. Drugim rečima, konceptima proširenog polja i prolaska Kraus je ukazala da je skulptura samo jedna konvencija, da se o njoj može misliti fleksibilno, doduše iz perspektive analize

onoga na šta posmatra nailazi i kako se taj susret posmatra a i umetni kog dela odigrava. Me utim, ona je otvorila vrata, iako sama nije krenula tim putem, da se o skulpturi misli kao o promenljivoj, dijalekti koj, kriti koj situaciji. U ovakvoj interpretaciji približavamo se i Bojsovoj (Joseph Beuys) ideji o socijalnoj skulpturi, skulpturi kao politi koj agendi, skulpturi kao efektu prostora shva enog kao kontekst, kao niza relacija unutar društvenog prostora. Todorovi eve „Panorame“ ne dele idealizam Bojsovog pristupa iako su, kao i Bojsove, generalno okrenute stvaranju uslova u kojima je mogu e 'modelovanje' ili razotkrivanje društvenih relacija koje onda odre uju formu. Natali Ajniš (Nathalie Heinich) uo ila je da u savremenoj umetnosti rad nije više umetni ko delo, predmet koji umetnik predlaže ili pokazuje, ve itav niz posledica, akcija, narativa, diskursa pokrenutih predmetom ili nematerijalnim podatkom (Grubinger, Heiser 2015, 126). Iz toga proizlazi da skulptura nije skup specifi ih skulptorskih svojstava i ne mora da bude objekat ili nije objekat, ve itav niz injenja, posledica, narativa, a iznad svega decentriranog razmišljanja o skulpturi i mediju uopšte. Drugim re ima, možda zaista više nije mogu e re i šta bi to savremena skulptura bila, ali je zato sasvim mogu e u primerima savremene umetni ke prakse prepoznavati one koji u procesima semanti kih, morfoloških i medijskih preozna avanja problematizuju ili referišu na aspekte koji su tokom istorije oblikovali pojam skulpture ili uspostavljali i normirali njenu razli itost (trodimenzionalnost, spomeni ka forma, simbolizacija mesta, objekat/materijalnost, ne-objekat/nematerijalnost, prošireno polje, procesualnost, afektivnost...). Stoga je mogu e da se zbog posezanja za istorizovanom prošlosti koja je bila specifi na po tome što je bila snažno (p)održa(va)na i skulptorsko-arhitektonskim formama komemoracije i simbolizacija, u instalaciji/akciji/video radu kako je medijski format „Nekoliko panorama...“ sam umetnik odredio, prepozna monument ali onaj koji je smešten u prošireno (društveno, diskurzivno) polje, odnosno spomeni ka/skulptorska tradicija koja je potpuno redefinisana ne samo u medijskom smislu, ve i procesualnoš u i polemim, dijalektim, antagonistim diskurzivnim presecanjima koji ne reprezentuju dovršene simbolizacije ve ih uvek iznova provociraju i proizvode.

## Literatura

- Crary, Jonathan *Suspensions of Perception, Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.
- Grubinger, Eva & Heiser, Jorg eds. *Sculpture Unlimited*. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- Grubinger, Eva & Heiser, Jorg eds. *Sculpture Unlimited 2*. Berlin: Sternberg Press, 2015.
- Huhtamo, Erkki. *Illusions in Motion: Media Archeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.
- Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press, 1977.
- Krauss, Rosalind E. „Sculpture in the Expanded Field,“ u: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Rosalind E. Krauss, 277–290, Cambridge, MA: The MIT Press 1996.
- Krauss, Rosalind E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Krauss, Rosalind E. “Two moments from the post-medium condition”, *October* no 116 (Spring 2006): 55–62.
- McEvelley, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press, 1999.
- Mouffe, Chantal, *On Political*, London and New York: Routledge, 2005.
- Nenadovi , Aleksandar. *Razgovori sa Ko om Popovi em*. Zagreb: Globus, 1985.
- Oettermann, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.
- Popovi , Ko a i Risti , Marko. „Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog,“ u: *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog & Hronika lumbaga ili slavenska binda*, ur. Gojko Teši , 7–122, Beograd: Prosveta, 1985.
- Popovi , Ko a. *Beleške uz ratovanje (dnevnik, beleške, dokumenti)*, ur. Miloš Vuksanovi , Beograd: BIGZ, 1988.
- Proti , Miodrag B. *Nojeva barka I*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2000.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London, New York: Continuum, 2004.
- Rancière, Jacques. *Dissensus, On Politics and Aesthetics*. London, New Delhi, New York, Sidney: Bloomsbury, 2013.

Risti , Marko. *Hacer Tiempo, Zapisi na marginama rata 1939-1945, knjiga prva.* Beograd: Prosveta 1964.

Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen.* New York, Berlin: e-flux journal, Sternberg Press, 2012.

Teši , Gojko ur. *Nadrealizam i postnadrealizam,* Beograd: Prosveta, 1985.

Todi , Milanka. *Nemogu e, Umetnost nadrealizma.* Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2002.

Westgeest, Helen. *Video Art Theory, A Comparative Approach.* Maiden, MA, Oxford: Wiley Blackwell, 2015.

[http://www.zorantodorovic.com/portfolio\\_page/several-panoramas-for-one-phenomenology-of-the-irrational/](http://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/several-panoramas-for-one-phenomenology-of-the-irrational/)