

SADRŽAJ

1. KROŠE: Boks meč: ready-made teatar

•	tim <i>Boks meč</i> projekta: <i>O Boks meču: ready-made teatru</i>	2
•	Bojan Đorđev (prir.): <i>Zapisnik sa radne diskusije</i>	4
•	Siniša Ilić, Marta Popivoda (prir.): <i>Zapisnik sa dramaturškog treninga</i>	6
•	Jelena Knežević, Ana Vujanović (prir.): <i>Boks meč – post festum; Zapisnik sa završne diskusije</i>	9
•	Jelena Knežević: <i>Producentski izveštaj</i>	13
•	Marta Popivoda: <i>Ready-made u filmu: dokumentarnost, reappropriacija, kontaminacija</i> (beleške).....	14
•	Bojan Đorđev: <i>O pozorištu i ready-madeu: asocijativni niz</i> (beleške).....	20
•	Ana Vujanović: <i>Institucija, gledateljstvo i jezičke igre teatra: slučaj Boks meč</i> (beleške).....	22
•	Vida Knežević i Ana Vilenica: <i>Boks meč</i> (razgovor).....	29

2. APERKAT: Teorija na delu

•	Bojan Đorđev, Ana Vujanović: <i>Ready-made u izvođačkim umetnostima 1990ih i 2000ih: Registar, sa nekim objašnjenjima</i>	33
TkH: <i>SMS gerila</i>		
•	Bojan Đorđev, Siniša Ilić, Ana Vujanović: <i>SMS gerila</i> (dokumentacija).....	37
•	Ana Vujanović: <i>SMS gerila, kao ili promišljanje vlasničkih odnosa u prostoru umetnosti i kulture u doba postsocijalizma</i>	39
•	Goran Sergej Pristaš: <i>Čovjek.stolac</i> (beleške).....	45
•	Simona Semenič: <i>Let nad kukavičjim gnezdom</i> (ready-made drama).....	46

3. NOKAUT: Teorija

•	Bojana Cvejić: <i>Aproprijacije: Kratak pojmovnik za različite procedure aproprijacije, razvijene u skorašnjim koreografskim i performans praksama</i>	52
•	Marina Gržinić: <i>Kako doslovno plesati recima: Pichet Klunchun i Jérôme Bel</i>	57
•	Miško Šuvaković: <i>Kontradikcije: Duchamp, Cravan, Gould, Beuys, Bel</i>	62
•	Ana Vujanović: <i>Limbo Limbo Art: ready-made teatar</i>	70

1. KROŠE: BOKS MEČ: READY-MADE TEATAR

O BOKS MEČU: Ready-made teatru
tim *Boks meč* projekta

IMPRESSUM

autorski tim

režija: Bojan Đorđev
dramaturgija: Ana Vujanović
scena: Siniša Ilić
video: Marta Popivoda
produkcijska: Jelena Knežević

izvode

bokser 1: Aleksandar Cigaranović
trener 1: Milivoje Bašić
bokser 2: Bojan Knežić
trener 2: Marko Mirilović
sudija: Dobrivoje Radanović
merač vremena: Jovica Jovanović
najavljuvač: Novo Keranović

saradnici

medicinska ekipa: Zdravko Nerać i Ana Dondur
kladioničarka: Slavica Vučković
izrada scenografije: Rade Mitić
svetlo: Milan Kolarević
zvuk: Dragan Škorić, Vlada Tupanjac
stručna pomoć: Ljubiša Ignjatović Čupa
dramaturški trening: Ivana Ivković, Iskra Gešoska, Milan Marković (asistent)
dizajn plakata: Igor Marković

produkcijska: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti i CZKD – Centar za kulturnu dekontaminaciju

premijera: subota, 17. februar 2007, 20:00 | CZKD, Birčaninova 21, Beograd

projekat pomogli: Ministarstvo kulture Republike Srbije, Pro Helvetia – Swiss Cultural Programme SCG

trajanje: 40 min

OPIS

Projekat “Boks meč: ready-made teatar” je istraživačko-umetnički projekat u oblasti teatra. Sastoji se iz tri segmenta: istraživanja, ready-made predstave i publikacije.

Ready-made je poznata avagardistička umetnička praksa 20. veka, razvijena u vizuelnim umetnostima. Sastoji se u preuzimanju svakodnevnih, industrijskih, odnosno različitih ne-umetničkih predmeta ili događaja, njihovom uvodenju u kontekst umetnosti, i smeštanju na mesto umetničkih dela. Time se sprovode preispitivanja i kritike institucije umetnosti, od Marcela Duchampa i dadaista, preko Fluxusa, Warhola, konceptualne umetnosti, pa do brojnih savremenih, postmodernih umetnika. Međutim, u izvođačkim umetnostima ready-made se javlja sporadično i obično kao “delimični ready-made”. Na taj način svoje radove su strukturirali i strukturiraju, na primer: Augusto Boal, koreografi minimalnog plesa, Rimini Protokoll, Frankfurterkuche, Jérôme Bel i dr. Mi smo odlučili da ovu praksu uvedemo u lokalni teatar, i sprovedemo je do kraja.

Predstava “Boks meč” je, tako, doslovni boks meč, izведен po svim profesionalnim standardima boksa kao sporta (od prvoligaških takmičara i vrhunskog sudije, do broja i trajanja rundi, bodovanja, ringa, kladjenja itd). Ali, taj boks meč je izmešten u instituciju teatra, i okružen doslednim pozorišnim protokolom: pozorišna sala, plakat, karte, autorski tim, pozorišna publika, premijera i koktel itd. Na taj način, on staje na mesto pozorišne predstave kao “normalnog” i očekivanog dela umetnosti teatra.

Za ovu predstavu nije presudan izbor boksa kao sporta, ali smo njega izabrali za premijerno izvođenje iz mnogo razloga – od duge istorije u teatru, preko Brechtovog teksta o aktiviranju pozorišne publike, pa do dramskih elemenata boksa (sukob, protagonist i antagonist, dramaturška piramida, ogradaena scena i sl). U ovom projektu, sport je moguće menjati od izvođenja do izvođenja, odnosno od konteksta do konteksta.

Predstavi je prethodio šestomesečni istraživački rad autorskog tima saradnika iz TkH, na području savremenog teatra i institucionalne teorije teatra. U toku istraživanja, radili smo na raspravama ontologije teatra, na protokolima društvenih i/kao umetničkih institucija i na “slabim istorijama umetnosti” 20. veka. Zatim, bavili smo se genezom teatarskih dispozitiva, konstituisanjem lokalnih doksi i pitanjima savremenog teatarskog gledateljstva. Posebnu pažnju u istraživanju smo posvetili problemima rada-proizvodnje-delovanja u teatru danas, pojmovima virtuoznosti i događaja, kao i političnosti odnosa poiesisa i praxisa. Istraživanje se nastavilo nakon premijere, reflektovanjem samog javnog događaja, kroz interne diskusije istraživačkog tima i razgovore sa publikom koja je prisustvovala premijeri.

Publikacija “BOKS MEČ: ready-made teatar” je poslednji, završni segment projekta. U njoj otvaramo proces istraživanja za publiku, i objavljujemo zapisnike i beleške pravljene tokom istraživanja, kao i foto dokumentaciju predstave. Svi ovi materijali će biti objavljeni u bloku “KROŠE: BOKS MEČ: ready-made teatar”. Pored toga, u publikaciji se nalazi blok pod nazivom “APERKAT: Teorija na delu”, u kojem objavljujemo

različite primere korišćenja i sprovođenja ready-made procedura u savremenim izvođačkim umetnostima. Na kraju, u publikaciji se nalazi i blok tekstova sa nazivom "NOKAUT: Teorija", koji u širem dijapazonu teorijski reflektuje i problematizuje prakse ready-madea u savremenom teatru i drugim izvođačkim umetnostima.

ZAPISNIK SA RADNE DISKUSIJE

priredio: Bojan Đorđev

11. novembar 2006.

prisutni: Bojan Đorđev, Marta Popivoda, Ana Vujanović

Teme:

- interpretacije pojma ready-made
- popis primera za dalje istraživanje
- popis dosadašnjih pitanja/problema – istraživački zadaci¹

Interpretacije ready-madea

pojmovi "ready-made" i "obrnuti ready-made":

- korišćenje neumetničkih predmeta u kontekstu umetnosti, i
- korišćenje umetničkih predmeta u vanumetničke svrhe

Primeri: Duchamp – korišćenje pisoara kao umetničkog dela (*Fontana*), i korišćenje Rembrandtovog platna kao daske za peglanje
taktike: apropijacije, reaproprijacije, premeštanja, rekontekstualizacije, upada

Različite interpretacije ready-madea po Mišku Šuvakoviću (iz *Pojmovnika...*):

1. ludističke: centrira se dadaističko prevazilaženje 'stvaranja'
2. fenomenološke: pojam likovnog se proširuje na materijalne predmete
3. magijske: napuštanje prikazivanja predmeta, arhetipska, fetišistička, magijska upotreba predmeta
4. psihoanalitičke: paradoks nesvesnog – nema arbitrarnog izbora objekta, motivacije
5. iz analitičke estetike: institucionalni status umetničkog dela
6. performativne: sam čin (umetnika/ce) je umetnost, a ne predmet, delo
7. semiotičke i semioloske teorije: transformacija izvanumetničkog znaka u umetnički znak, promena značenja predmeta usled promene konteksta

¹ Ovo je zapisnik jedne od radnih diskusija kakve smo organizovali u okviru istraživačkog segmenta projekta. Ovu diskusiju izdvajamo, jer je organizovana pri početku istraživanja, te na izvestan način najavljuje njegov dalji tok: pravljenjem polaznog spiska ready-made praksi i procedura u izvođačkim umetnostima, kao i artikulacijom bazičnih problema i pitanja, kojima smo se na dalje bavili.

Problem: statusi i funkcije ready-madea u instituciji/ama umetnosti

Diskusija: Ready-made ne menja paradigmu umetnosti nego je eksplisitno pokazuje – time što demonstrira da je umetnost i danas, i uvek, pre svega proizvodnja određenih predmeta, vrednosti itd.

Da li je ready-made promena paradigmе poiesisa ili demonstracija paradigmе praxisa? Da li je to isto danas kao i na početku 20. veka? Kakvo je stanje u različitim umetničkim disciplinama?

Kakvi su statusi poiesisa i praxisa u savremenoj umetnosti uopšte?
(čitati Agambena: *Man Without the Content*)

Teze za ready-made u savremenom teatru i plesu, u aktuelnim terminima
(tražiti tekst od Bojane Cvejić)

Izvođačke umetnosti ili pozorište generalno kao inherentno ready-made. Arhitektonski izgled scene – okvir doslovno demonstrira ‘ubacivanje’ neumetničkog materijala (ljudi, izvođača) u kontekst umetnosti...?

Primeri ready-madea kroz 20. i 21. vek

Marcel Duchamp i dadaisti

John Cage

Fluxus

Andy Warhol – gotovo ceo opus se zasniva na principu ready-madea (rad sa popularnom kulturom, *Screen Shots, Sleep, Eat, Kiss, Empire State Building...* – filmovi bez umetničke intervencije)

Minimalni ples – ‘pešački/pronađeni pokret’ (*found movement*)

neoavangardistički hepeninzi i eventi (obrnuti ready-made?)

body-art – proglašavanje tela za umetnički ‘objekt’ (? – Bruce Neumann)

Joseph Beuys

Orlan

Annie Sprinkle

Aleksander Brener

Rimini Protokoll

Jérôme Bel

Rabih Mroué

Tino Sehgal

Zoran Naskovski (*Apolo 9* i ostalo)

Milica Tomić (i Dragana Mirković)

Tanja Ostojić

angažovanje naturščika u filmu / ready-made nasuprot dokumentarnosti u filmu

TV: *Veliki Brat* da li je ready-made i, uopšte, da li su *reality showovi* ready-made?

Marketing: Kako marketing danas koristi ready-made?

Istražiti dalje ove prakse

(Bojan i Ana da počnu sa pravljenjem “popisa” ready-madea u savremenim izvođačkim umetnostima)

Problemi/pitanja za dalje istraživanje (sa zadacima za istraživače)

- ready-made
 - kao predmet
 - kao koncept
 - kao čin
 - kao situacija (Bojan i Ana istražuju)
 - Da li je preuzimanje umetničkog materijala u umetnosti (drugoj disciplini, drugom mediju) isto ready-made? Ako da, kakav? (Bojan i Marta istražuju)
 - ready-made sa i bez intervencija, +
ready-made i obrnuti ready-made (Siniša istražuje)
 - Šta ready-made čini/znači za umetnost? Pitanje institucionalnog statusa i mehanizama "umetničkog" (Ana istražuje)
 - odnos između poiezisa i praxisa u umetnosti: šta ready-made kaže o tome?, + uvodenje ready-madea u stvaranje ili ready-made kao stvaranje (Ana istražuje)
 - odnos ready-madea i dokumentarnosti, u filmu (Marta istražuje)
 - *site specific* performansi i ambijenti u predstavama – ready-made prostor (Bojan istražuje)
 - komodifikacija ready-madea: ready-made kao normalan umetnički rad, ready made na televiziji i u marketingu/advertajzingu (Ana, Jelena + svi istražuju)
-

ZAPISNIK SA DRAMATURŠKOG TRENINGA

projekta *Boks meč: ready-made teatar*

priredili: Siniša Ilić, Marta Popivoda

15. decembar 2006.

Kulturni centar REX, Beograd

Treneri: Iskra Gešoska (Skoplje), Ivana Ivković (Zagreb)

Asistent: Milan Marković (Beograd)

Prisutni autori *Boks meč* projekta: Siniša Ilić, Marta Popivoda, Ana Vujanović

Uvod

Ana objašnjava polazni koncept istraživanja, odnos istraživanja i ready-made predstave i funkciju publikacije u projektu.

Autori *Boks meč* projekta: Smatramo da sam 'javni događaj' (izvođenje, predstava) nije potrebno diskutovati jer se tu boks meč doslovno uvodi u pozorišni kontekst kao ready-made. Saveti dramaturških trenera i različita mišljenja su nam potrebna pre svega oko uređivanja publikacije i pratećeg štampanog materijala, kao i različitih pitanja vezanih za samo istraživanje i kontekst izvođenja ready-madea.

Boks meč

Opšte pitanje trenera: Da li da se estetizuje boks meč kao ready-made?

Autori *Boks meč* projekta: Ne, uzima se doslovna sportska utakmica.

Milan: Da li će to (predstava) biti dosadno?

Marta: To nije bitno, jer se radi o doslovnom događaju.

Ana: Bitno je dosledno sprovesti protokole boks meča. A biće dosadno koliko je i sam boks meč dosadan...

Plakat

Autori *Boks meč* projekta: Razmišljamo puno o tome kako da se potpišemo na plakatu, i kako najaviti događaj...

Iskra: Na plakatu ne treba da budu fikcionalne uloge, nego realne uloge "istraživača".

Marta: Da li uopšte treba da stoje neka (naša) imena na plakatu?

Diskusija: Da li to treba da bude plakat za predstavu ili za boks meč?

Ivana: To je pitanje (vaše) odluke. Ključna stvar je protokol; gde će se podvući crta? Gde počinje i gde se završava protokol boksa, a gde počinje protokol teatra?

Diskusija: o tome da li uopšte ima ili nema predstave.

Ana: Ima. Predstave mora da bude da bismo mogli da govorimo o ready-made teatru. A sve što izvedemo/prikažemo u ovom kontekstu jeste predstava.

Konteksti i njihovi dispozitivi

Ivana: Ako radite u tri segmenta (istraživanje, predstava, publikacija), da li se mogu razraditi tri različite taktike prezentacije uloga autora/istraživača za svaki segment?

Ana: Nema kontinuiteta. Postoje rezovi između faza rada: istraživanje, predstava, publikacija. Proglašavamo jednu po jednu, a tako i naše pozicije. Arbitarnost uloga tu je analogna arbitarnosti ready-madea.

Marta: Možda treba mapirati uloge, i mesta preklapanja, od faze do faze...

Ivana: Pogledajte godišnjak *Balettanza*, iz 1994-95. godine, broj o sportu i umetnosti.

Zaključak: Da bi se izrazitije video rez koji ready-made pravi u instituciji teatra ne treba intervenisati u sam događaj boks meča, već se posvetiti pravljenju konteksta oko njega. Treba dosledno sprovesti i teatarske procedure, a ne samo protokol boksa.

Ulaznice

Diskusija: Gde podvući crtu (između teatra i boksa)?

Da li prodajemo ulaznice za boks meč ili za pozorišnu predstavu?

...Ili postoje preklapanja?

Plakat

Zajednički zaključak: Plakat treba definitivno da najavljuje predstavu sa nazivom "Boks meč".

Iskra: Vezano za plakat je i pitanje: Koja je/gde je granica autorskog subjekta?

Ivana: Treba primeniti najklasičniji pozorišni dizajn, sa izvođačima/bokserima.

Iskra: Da li su bokseri tu uopšte izvođači?

Ana: Da, bokseri i treneri treba da budu potpisani kao bokser 1, bokser 2, trener 1 i sl.

Marta: Bilo bi zanimljivo napraviti više verzije plakata kao deo istaživanja, i onda izabrati jedan i pustiti ga u javnost. Ostali se mogu objaviti u publikaciji. Time će sam proces istraživanja biti transparentan...

Ivana: Treba obratiti pažnju na to da je kontekst vaš artefakt, a ne samo ready-made događaj.

Ana: ...Da li onda ići do te instance da se napiše *script*? Možda ne baš drama, nego kao score za kontingenčno izvođenje boks meča?

Iskra: Mislim da bi to moglo, jer je uloga kuratora u ready-madeu ključna.

Prostor

Marta: Što se odabira prostora tiče, i o tome smo dosta razgovarali. Da li izabrati CZKD (kao alternativni, i politički značajan prostor) ili JDP (kao veliku gradsku pozorišnu kuću, i njenu “eksperimentalnu malu salu” – Studio)?

Ivana, Iskra, Milan: JDP – obavezno! Time napadate srce pozorišne institucije u ovom kontekstu.

Ivana: Vi radite na čitanju tog događaja; diktirate ga.

Protokoli

Ivana: Obavezno zovite pozorišne kritičare.

Autori *Boks meč* projekta: ...To i planiramo. Mada oni verovatno nemaju čime da pročitaju takav jedan događaj...

Iskra: Kakav će biti *feedback*? Šta očekujete?

Marta: Plan je da koncept ready-madea držimo u tajnosti sve do objavljinana publikacije. Nakon istraživanja, najavljujemo ‘normalnu’ predstavu – koja se zove “Boks meč”.

Ana: A reakcije će zavisiti od konkretne publike, i toga koliko se “vešt” cela stvar izvede.

Ivana: Primer iz Zagreba – nemačka programatorka je gledala neku predstavu Indoša i pitala: da li je to tako sjajan reditelj da mu predstava izgleda tako loše napravljena, ili je to amaterizam-diletantizam?

Diskusija: Pitanje izvrsnosti, kompetencije i virtuoznosti u ready-madeu! I dalje – koja je uloga virtuoznosti sportista u boks meču kao ready-made predstavi?

Ana: ...Imaćemo savršeno utrenirana tela, ali to više ništa ne znači... hm? (Ovo ostaviti kao pitanja za našu internu diskusiju.)

Ivana: Šta bi bilo da se odmah posle samog meča menja protokol, da se publika pita za mišljenje o predstavi? Svi učesnici da daju izjave, tipa kako smo se spremali, sarađivali, radili probe...

Diskusija: Kada se završavamo protokole boks meča, a počinju teatarski protokoli? (Neophodna naša odluka; ostaviti za dalje diskusije.)

Ana: Ustvari, mi imamo tri konteksta: sport-boks, teatar i umetnost generalno. To je ono što dodatno komplikuje situaciju. ...Čini mi se da je važno izbegavati kontekst umetnosti jer je uopšten, pa kontekst teatra ostaje bezbedan. Zato ne treba da se potpisujemo kao istraživači, nego po institucionalnim funkcijama koje vršimo u teatru (reditelj/ka, dramaturg/kinja, scenograf/kinja i sl.)

Ivana: Koje je vaše političko stajalište u okviru institucije teatra ili umetnosti? (Tema za dalje razmatranje!)

Publikacija

Uredivački plan je da se publikacija sastoji iz tri dela:

1. intenzivno dokumentovanje projekta (istraživanja i predstave) koje vodimo
2. teorijski tekstovi
3. primjeri sličnih umetničkih praksi

Ivana: Da li u publikaciji išta funkcioniše kao ready-made?

Ana, Siniša: Ne. U publikaciji samo postoje vizuelni tragovi ready-madea.

Ivana: Publikacija treba da problematizuje rad, a ne da se bavi ready-madeom.

Ivana, Iskra: Predstava nije kraj procesa, nego istraživanje treba da se nastavi sve do publikacije...

Ana: To je tačno. Predstava je ključna a ne poslednja tačka u istraživanju, i u publikaciji to treba da se vidi: prvo se istražuje o ready-madeu, a zatim se reflektuje sama ready-made predstava. Drugi deo istraživanja bi trebalo da se bavi reakcijama na predstavu.

Marta: Važan je i status TkHa u lokalnoj sredini; tj. već se zna da radi razne eksperimente... da se svašta može očekivati...

Zašto boks?

Ivana: Da li ovaj projekat može da gostuje?

Ana: ...Hm... Da. Sa lokalnim resursima.

Ivana: Zašto boks? Možete upotrebiti i tenis i mačevanje u drugim sredinama...

Diskusija: oko odabira boksa. Fokus na odnosu gledaoca/teljke i boksera. Bitni aspekti: Bokseri – junaci (protagonista i antagonist), zadata pravila, kontingenčno izvođenje, istorija boksa u izvođačkim umetnostima od avangarde i Cravana, preko Brechta, Schechnera, zatvoren prostor, scena – *trust stage* (publika sa 2 ili 4 strane), a na kraju i pitanje novca, budžeta – boks nije masovni sport... Ali, boks ovde nije nezamenjiv.

Milan: Različite su publike, ona koja dolazi u pozorište ili prati boks mečeve.

Ivana: Da. Morate dokumentovati mešanu publiku. Anketirati ih...

Marta: Planirali smo da snimamo krupne planove/reakcije publike sa više kamera i iz različitih uglova.

Milan: To je važno. Jer, u ovom događaju su svi izvođači.

Teme/pitanja za dalje interne diskusije i istraživanja:

- Kada se završavamo protokole boks meča, a počinju teatarski protokoli? – razmotriti problematiku institucionalnih statusa; pa doneti odluku
- Koje je vaše političko stajalište u okviru institucije teatra ili umetnosti? – prvo artikulisati na kojoj razini političnosti radimo, onda isprofilisati
- Pitanje izvrsnosti, kompetencije i virtuoznosti u ready-madeu. – za ovo bi bilo važno prvo uvesti i razmotriti opšte pitanje poiesisa u umetnosti, jer dok njega podrazumevamo, umešnost ima smisla... + posle ostaje pitanje "uverljivosti", da li nam ono igra, šta time dobijamo ili šta dobijamo ako ga se odrekнемo...

BOKS MEČ – POST FESTUM: zapisnik sa završne diskusije

priredile: Jelena Knežević, Ana Vujanović

21. februar 2007.

prisutni: Bojan Đorđev, Siniša Ilić, Jelena Knežević, Marta Popivoda, Ana Vujanović

Teme završnih radnih diskusija

- recepcija predstave *Boks meč* – od strane publike i nas samih;
- info materijali, gostovanja i susret sa selektorom show casea;
- publikacija o ready-made teatru²

² Objavljujemo deo transkripta diskusije, koji se odnosi na recepciju predstave.

Recepција представе

...
Bojan: Iako je predstava bila uspešna, meni je ostao neki gorak utisak. Odnosi se na to da je publika suviše uživala. ...Razmišljam da li je to zato što je boks mnogo jača institucija od pozorišta... Jer, publika nije ništa zamerila, niti je imala neko pitanje. Osim onoga: da li su se oni stvarno tukli?

Siniša: Možda je pozorišnoj publici konačno lagnulo, u smislu: sad ne mora mnogo da se misli, sad je boks.

Marta: Ja mislim da kod nas ne postoji ni jedna, na taj način, jaka institucija. A, mislim da je ključno bilo to što je predstava bila u CZKD-u, a ne u JDP-u koje je paradigmatski primer pozorišne institucije u lokalnom kontekstu .

Ana: Oni koji su došli na predstavu i znaju TkH su na neki način već bili spremni.

Bojan: Ista bi bila reakcija na bilo kojoj sceni. A, drugu scenu u gradu ne bismo ni dobili.

Siniša: To znači da je generalno negativnija reakcija institucija nego publike.

Marta: Ovo je sada jedan zanimljiv eksces. A kada bi se dosledno nastavilo sa ready-made teatrom, to bi više uzdrmalo lokalni kontekst teatra.

Siniša: Ali ljudi nisu unapred znali da će biti ready-made. Čak su i posle postavljenih pitanja o tome, da li je bilo "pravo".

Ana: Ovo mi se čini važno, što kaže Marta. Do sad smo istražili mnoge primere ready-madea, i videli da tu ima raznih drugaćijih mogućnosti, ne samo boks meč kao najdoslovniji primer.

Bojan: Da, ali većina tih predstava je uspešna, integrisana u *mainstream*, i ovde su gostovale, publika ih voli...

Ana: Razlika je i da li je to negde u Zapadnoj Evropi ili ovde.

Bojan: To je pitanje razgranatosti festivala i njihove hrabrosti ili bezobrazluka da prikazuju i takve prakse. ...Ali jedino linija doslednog doslovnog rada bi mogla da bude kritička za instituciju. Sve ostale, razblažene varijante ovako ili onako nađu put u instituciju.

Ana: To ne možeš nikad da predviđaš, ni sa jednom praksom. Ima sigurnih mediokritetskih načina ulaska u instituciju, ali nema sigurnih da ne uđeš...

Marta: Ni dalji istraživački rad ne bi bio atak na instituciju – recimo, kad bismo nastavili sa istraživanjem i razvili ga tako da npr. idemo od grada do grada i istražujemo lokalne pozorišne kontekste i na osnovu toga biramo odgovarajući ready-made za njih, to je danas isto toliko poželjna procedura, i već skoro standardna za festivale na zapadu. Ono što bi moglo da ima smisla jeste da se temeljeno i doslovno nastavi sa ready-madeom u lokalnoj sredini.

...

Bojan: Ja nikad nemam nameru da atakujem publiku. Meni je fokus meta-okvir, Akademija, pozorišne kuće, lokalna paradigma i sl.

Ana: Publika je nama ovde bila saveznik. Ona je legitimisala da *Boks meč* jeste pozorište, i da je ta predstava zanimljiva, uzbudljiva, pokreće važna pitanja...

Bojan: Apsolutno. Publika je tu najmanji problem.

Ana: Ali, ona je često “čuvar prolaza” ka instituciji. Meni je optimistički uvid da je lokalna publika (bar u CZKD) dovoljno inteligentna, senzibilna, duhovita...

Marta: Meni je pitanje šta time hoćeš da postigneš. Recimo Adrian Piper, ona nije svojim “performansom” popravila život Crnaca, već je pokazala hrapavosti tog problema. Tako može da funkcioniše i ready-made, kao alat za razotkrivanje mehanizama.

Bojan: Možeš da na trenutak napraviš autonomnu zonu. Jer ovde je, sem ready-madea, važna i taktika obrnutog istraživanja.

Jelena: A šta da je to stvarni bokserski turnir, meč za titulu, koji mi ne organizujemo? Nego parazitiramo, samo pozovemo publiku i proglašimo za pozorište?

Marta, Bojan: Ali, onda bi to bio rad sa institucijom boksa.

Bojan: Tu je važan i proširen pojam performansa. Jer boks meč i jeste performans/izvedba. To je demonstracija te teze za tu (pozorišnu) publiku.

Ana: Jedan novi post festum aspekt je i sledeće: S jedne strane, naš rad ovde – sa svim uloženim radom, rezultatima i sl. – iako jeste kvalitetan, prepoznat i sl, nije integriran u centralnu instituciju. A to ne znači legitimaciju, nego znači da nemamo pristup sredstvima za proizvodnju. Onda si najamnik – radnik, proizvodač-rob. Sa druge strane, stvarno, niko nas ne plaća adekvatno za taj rad. Ali šta možeš? – možeš da preokreneš celu situaciju i potpuno odbiješ da radiš ili proizvodiš, umesto da nastaviš da radiš u takvim uslovima. I pređeš na delovanje, za koje si sposoban kao slobodan čovek, voljno biće. Za to ti ne treba pristup sredstvima, sam si svoje sredstvo. Tu ja vidim smisao ready-madea za nas. To je odgovor na takvo stanje lokalne institucije i njene mehanizme... Vidim u tome i analogije sa Stilinovićevom taktikom “ne-rada” (*Rad je sramota*); ali sada bi adekvatna zamena bila delovanje.

Marta: Ali ako si potencijal a ti odbijaš da radiš, pregažen si...

Bojan: Ne, potencijal jeste prepoznat, ali nikad nisi angažovan. I ako u toj situaciji odbiješ da proizvodiš i umesto toga deluješ, nisi pregažen.

Marta: Da li deluješ zavisi i od toga u kom trenutku svog razvoja odlučiš da prestaneš da radiš, i u kom kontekstu.

Siniša: Odluke i prizivi/mogućnosti koje nudi institucija su povezani, uslovljeni.

Bojan: Ja u mnogim našim projektima prepoznajem elemente ready-madea, sve do “SMS gerile” – s obzirom da se radi na *context-specific* problematikama. Da se upošljavaju konteksti da rade za tebe.

Jelena: To je produkciono isplativ način pravljenja projekata. Smanjuješ sve troškove; nema pripreme, proba i sl.

...

Bojan: U tom smislu sam i mislio da je boks jača institucija. Njihova umešnost je egzaktna, merljiva.

Siniša: To su sve kodovi, mere, bodovi, a pozorišna publika (pa i ja) je više očekivala spektakl.

Jelena: Ali na pravom boks meču je spektakularnije.

Siniša: Da li naš boks meč onda nije bio pravi?

Bojan: Bio je.

Jelena: Nisam uspela do kraja to da dokučim. Objasnili su mi da postoji razlika između toga da li se bokser bori sa nekim iz svog kluba ili sa nekim iz drugog kluba.

Ana: Ja mislim da se tu radi o identifikaciji.

Jelena: A sa čim se identificuješ kad se takmičiš sa nekim iz svog kluba?

Ana: Ni sa čim.

Siniša: Ali se publika identifikovala, sa TkHom...

Marta: Sa svojom željom da prate i razumeju savremenu umetnost.

Siniša: Da, možda su zato i reakcije publike bile izrazito pozitivne.

Jelena: Ali publika se obično identificuje sa glavnim junakom. Mislim da je tu klađenje odigralo ulogu.

Bojan: Na taj način je i eksplisirana uobičajena procedura identifikacije u pozorištu. Koja se obično tako ne pokazuje, ali funkcioniše.

Jelena: Da, putem klađenja su, recimo, navedeni da navijaju, i da znaju imena boksera – da znaju za koga da navijaju itd.

Bojan: Razmišljam o prikazu u *Politici*. I o tome da je bokserska publika tu čitala pozorišne kodove, a pozorišna bokserske – i onda počela da navija, skače i sl; a bokserska publika se “stegla”. To je primetio i novinar, koji je razgovarao sa publikom posle predstave. Bokserskoj publici je bilo nelagodno.

Ana: Pa pozorišna publika se oseća mnogo moćnjom u pozorišnom kontekstu, nego bokserska, kojoj je situacija strana.

...

**РЕПУБЛИКА СРБИЈА
МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ**

Сектор за уметничко стваралаштво, културну индустрију и културне односе

ПРЕДМЕТ: ФИНАНСИЈСКИ ИЗВЕШТАЈ

Пројекат: "Бокс меч"	
Финансијска калкулација	
I ИСТРАЖИВАЊЕ	
Хонорари	
Бојан Ђорђев, режија	[REDACTED]
Ана Вујановић, драматургија	[REDACTED]
Синиша Илић, сценографија	[REDACTED]
Марта Попивода, видео	[REDACTED]
II ЈАВНО ИЗВОЂЕЊЕ READY MADE ПРЕДСТАВЕ "БОКС МЕЧ"	
Изнајмљивање ринга	[REDACTED]
Хонорари	
Боксер 1	[REDACTED]
Боксер 2	[REDACTED]
Премија	[REDACTED]
Тренер1	[REDACTED]
Тренер2	[REDACTED]
Судија	[REDACTED]
Мерач времена	[REDACTED]
Најављивач	[REDACTED]
Медицинска екипа	[REDACTED]
Мајстор светла и декоратори	[REDACTED]
Промотивни материјал	
Дизајн и припрема за штампу	[REDACTED]
Трошкови штампарије	[REDACTED]
Видео материјал	
Сниматель	[REDACTED]
Мини DV касете	[REDACTED]
Коктел	[REDACTED]
Организациони трошкови	[REDACTED]
УКУПНО:	[REDACTED]

Београд, 19. март 2007. године
Јелена Кнежевић
продуценткиња ТкХ-центра

READY-MADE U FILMU: dokumentarnost, reaproprijacija, kontaminacija

Marta Popivoda

Tokom dosadašnjeg istraživanja, u filmskoj teoriji i praksi nisam naišla na refleksije i primere upotrebe osnovnog koncepta ready-madea, pa su mi se nametala pitanja: Da li uopšte postoji ready-made u filmu? Ako postoji, šta bi to bilo? Gde se nalazi? Sa kojim filmskim procedurama je povezano?... i još mnoga na koja ćete naići u ovim fragmentarnim beleškama.

Druga istorija (filma) decembar 2006.

Kada razmišljam o samim počecima istorije filma, dok film još nije smatrana umetnošću, pitam se da li je celokupna filmska praksa – u polje umetnosti ušla kao ready-made? Ili bar po logici ready-madea: kao manifestacija naučnih i tehničkih dostignuća, koja je u nekom trenutku dobila status umetničkog dela, i bila proglašena “šestom umetnošću”. Jer, prvi filmski zapisi bili su samo prenošenje “prizora iz života” putem pokretnih slika, a bez konstruisanog narativa i sprovođenja kroz filmski jezik kao umetnički diskurs kakav postoji danas. Bili su to samo prizori reproducovani u novom mediju, koji su ubrzo postali neka vrsta novog cirkusa, masovne zabave, početak “društva spektakla”.

Ricciotto Canudo

From Wikipedia, the free encyclopedia

Ricciotto Canudo (1879–1923) was an [Italian film theoretician](#). In his manifesto *The Birth of the Sixth Art*, published as early as 1911, he argued that the cinema synthesized the spatial arts ([architecture](#), [sculpture](#) and [painting](#)) with the temporal arts ([music](#) and [dance](#)). He later added [poetry](#) in his 1923 better-known manifesto *Reflections on the Seventh Art* (which went through a number of earlier drafts, all published in Italy or [France](#)). He is therefore considered to be the very first theoretician of cinema. He saw cinema as “plastic art in motion”.

Canudo lived primarily in France. A collection of his essays *L'usine aux images* appeared in Paris in 1927.

Da li bismo, onda, iz današnje perspektive filmske zapise sa kraja 19. veka mogli smatrati ready-madeom u filmskoj umetnosti? Retroaktivnim ready-madeom? Ili, oni i dalje ostaju dokumentarni filmski materijali?

Ali, šta je zapravo dokumentarnost u filmu, i na koje načine se ona danas shvata?

Defining documentary

[edit]

The word "documentary" was first applied to films of this nature in a review of Robert Flaherty's *Moana* (1926), written by "The Moviegoer," a pen name for documentarian John Grierson, in the *New York Sun* on 8 February 1926.

In the 1930s, Grierson further argued in his essay *First Principles of Documentary* that *Moana* had "documentary value". Grierson's principles of documentary were that cinema's potential for observing life could be exploited in a new art form; that the "original" actor and "original" scene are better guides than their fiction counterparts to interpreting the modern world; and that materials "thus taken from the raw" can be more real than the acted article. In this regard, Grierson's views align with Vertov's contempt for dramatic fiction as "bourgeois excess," though with considerably more subtlety. Grierson's definition of documentary as "creative treatment of actuality" has gained some acceptance, though it presents philosophical questions about documentaries containing stagings and reenactments.

In his essays, Dziga Vertov argued for presenting "life as it is" (that is, life filmed surreptitiously) and "life caught unawares" (life provoked or surprised by the camera).

U različitim periodima istorije filma, dokumentarnost se javljala kao otpor “lažnosti” filmskog iluzionizma, koji je jedan od stožera filmske umetnosti. Od odnosa prema filmskoj fikcionalizovanoj naraciji potiče fundamentalna podela filmske umetnosti na *fiction* i *nonfiction*, od kojih je dokumentarni film podvrsta i paradigmatski primer *nonfictiona*. Drugim rečima, dokumentarnost u filmu je težila dostizanju “istinitosti”, odnosno kako kaže Vertov: “prikazivanju ‘života kakav jeste’”.

...Ali, zašto me problematika ready-madea navodi na pitanje statusa istinitosti u filmu?

Pokrenuta ovim pitanjem, jedan deo istraživanja usmerila sam na filmske prakse koje su pokušavale da se emancipuju od dominantne fikcionalizacije. Jer, ona je uvek podrazumevala težnju ka realističnosti, koja je na izvestan način uvek lažna; naime, ona nije sama realnost već njena uverljivo konstruisana slika. U liniji ovoga, problem filmske realističnosti je u tome što uverljivost ni u kom smislu ne implicira istinitost. Uverljivost pripada domenu retorike i iz nje je uvedena u filmski diskurs. Prema Aristotelovoj *Retorici*, istina je imperativ i cilj nauke i filozofije, dok je retorička veština zapravo veština ubedivanja u ono što je moguće i verovatno.

Najeksplicitnije prakse ovog otpora u istoriji filma su:

1. Kino pravda, 1920ih, Džiga Vertov, Rusija
2. Cinema verite, 1950ih, Jean Rouch, Jan-Luc Godard, Francuska
3. Free cinema, 1950ih, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Engleska
4. Direct cinema 1950ih-60ih, Robert Drew, Severna Amerika
5. Dogma 95, 1990in, Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Danska

Da li je svaki dokumentarac već unapred ready-made u filmu?
Ili obrnuto?

Kakav je status tekstualnih natpisa u Godardovim filmovima?

- Ponovo pogledati *Histoire(s) du cinéma...*

Provokativniji primeri možda su ipak Godardovi dijalozi, u kojima on koristi (vrši premeštanje i prisvajanje) već postojeće materijale iz nefilmskih konteksta: recimo, političkog i ekonomskog diskursa. ...Replike nisu pisane za filmske likove; one pišu Godardove filmske likove:

- *Masculin, féminin*
- *Nouvelle vague*

Free Cinema
Manifest (1956)

These films were not made together ; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and in the significance of the everyday.

As film-makers we believe that

No film can be too personal.

*The image speaks. Sound amplifies and comments.
Size is irrelevant. Perfection is not an aim.*

An attitude means a style. A style means an attitude.

Lorenza Mazzetti
Lindsay Anderson
Karel Reisz
Tony Richardson.

Međutim, ako je dokumentarnost samo “jedan filmski projekat” (a rekla bih da jeste), da li bi ready-made u filmu bilo uvođenje same stvarnosti? ...Šta bi to bilo? ...Da li je to pokazivanje materijalnosti filmske proizvodnje? ... Kao u Godardovom filmu *Passion*?

Film manifesto

From Wikipedia, the free encyclopedia

There have been a number of [manifestos](#) related to film. These propose the author's feelings and briefing on the how and why of film:

Manifesto	Author/s	Defining Features	Example Films
Dogme 95	Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, and Søren Kragh-Jacobsen	The goal of the Dogme collective is to purify filmmaking by refusing expensive and spectacular special effects, postproduction modifications and other gimmicks. The emphasis on purity forces the filmmakers to focus on the actual story and on the actors' performances.	The Celebration (Original title "Festen", Denmark, 1998) The Idiots (Original title "Idioterne", Denmark, 1998)
Pluginmanifesto	Ana Kronschnabl	The pluginmanifesto is a document written by Ana Kronschnabl that looks at the challenges for filmmaking for the Internet and other reduced bandwidth platforms (such as mobile phones, PDAs and PlayStation Portables).	'Distance Over Time' - http://www.plugincinema.com/plugin/plugin_cinema/index.html#28
Futurist Cinema	Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti	Aimed to, "...free the cinema as an expressive medium in order to make it the ideal instrument of a new art, immensely vaster and lighter than all the existing arts."	http://www.unknown.nu/futurism/cinema.html
Free Cinema	Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz	Was about taking cameras out onto the streets to try and capture a naturalistic and unscripted look. http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/images/programme/lg-page1-manifesto.jpg	O Dreamland by Lindsay Anderson (1953) http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/

...Ali medij filma pokazuje začuđujuću fleksibilnost i sposobnost da svaki nefilmski element uveden u film usisava u svoju materijalnost. I on dosta lako gubi status “aliena”.

Artefakt kao argument protiv dokumentarnosti januar 2007.

Nadovezujem se na Anine istraživačke beleške iz januara 2007, u delu *Boks meč* i “svet teatra”, gde govori o Dickievoj institucionalnoj teoriji umetnosti.
(Obratiti pažnju na podvučeni deo u njenom tekstu.)

appreciation by some persons acting on behalf of a certain social institution (the artwork)». Na ovoj tački, Dickie ipak pokušava da ‘pomiri’ tradicionalne esencijalističke estetičarske namere (definisanje suštine umetničkog dela) i svoju novouspostavljenu relativističku zamisao sveta umetnosti kao društvene institucije, odnosno umetnosti kao društvene prakse. S jedne strane, iz koncepcije sveta umetnosti kao društvene institucije, umetnički rad definiše skupom aspekata za dodeljivanje statusa umetničkog dela – što znači, kao društvenu praksu. Time, pojam umetničkog dela postavlja sasvim relativistički i arbitratno. Ipak, logička doslednost Dickievoj relativizma zaustavlja se pred poslednjim korak: on umetničkom delu ostavlja prostor suštinske ontologije i – definiše ga kao artefakt, a to znači veštački (artificijelno) napravljen objekat. Artificijelnost je dakle, prema Dickieu, ono poslednje pitanje umetnosti koje nije stvar statusa već ontologije. U tom smislu, *Boks meču* bi, kao doslovnom *ready madeu*, nedostajao onaj višak u koji je uložen ljudski rad – naime, on nije veštački (teatarski) proizvod; čak – on uopšte nije proizvod. Ultimativni problem sa teatarskim statusom *Boks meča*, prema Dickievoj institucionalnoj teoriji, jeste što je on – teatarska *praksa* u ogoljenom vidu: intervencija u postojeće teatarske protokole, procedure i odnose.

Ova pozicija čini mi se važna za preispitivanje odnosa dokumentarnosti i ready-madea u filmu, i ključna u odnosu na materijalnost filma i kontekst koji ga okružuje.

Pored osnovne definicije ready-madea prema Šuvakoviću (*Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005):

Ready-made. Ready-made je predmet izvanum-jetničkog porijekla koji je, sa ili bez intervencija, preuzet, označen i izložen kao umjetničko djelo. Prve

Duchamp je koncipirao i “inverzivni ready-made” koji podrazumeva upotrebu vrednog umetničkog predmeta za vanumetničke svrhe. Kako doslovni ready-made u filmu ne postoji, ili ja nisam naišla na njega u svom istraživanju, koncept inverznog ready-madea može biti zanimljivo polazište za istraživanje odnosa dokumentarnosti i ready-madea u kontekstu filma. ...Ipak, kad razmislim, to nikako ne može biti koncept koji rešava situaciju zamagljenih granica između ova dva pojma na teritoriji filma. Pri uvođenju “vrednog umetničkog predmeta” u film, taj predmet i dalje ostaje u polju umetnosti pa time u širem smislu promašuje konstitutivni gest ready-madea – a to je premeštanje “predmeta” iz jednog konteksta u drugi, gesta koji mu menja značenje. *Promašaj* se izvodi na makro planu, jer umetnički predmet ostaje u kontekstu umetnosti. Ali, unutar sveta umetnosti takođe postoji mnoštvo različitih konteksta...

Ukoliko prepostavim da se logika delovanja ready-madea kao praktičnog čina (praxisa) unutar sveta umetnosti menja pod uticajem materijalnosti specifičnog umetničkog medija, odmah dolazim do sledećeg pitanja: Koji čin bi u filmu pokrenuo delovanje koje ready-made izvodi u vizuelnim, pa čak i u izvođačkim umetnostima? Dakle, pitam se ne o jednom umetničkom fenomenu, već o umetničkoj proceduri, metodologiji, postupku. (Vidi o tome Anin tekst: *Limbo Limbo Art: Ready-made teatar*, u ovom izdanju.)

Ukoliko koncept ready-madea posmatram sa pozicije institucionalne teorije umetnosti, on u filmu može biti uvođenje onoga što nije rezultat filmskog stvaranja/proizvodnje u medij i kontekst filma. Kao primer ovakve prakse, moja prva asocijacija je film francuskog reditelja Chrisa Marker-a *La Jetée*, u kome je tradicionalni filmski materijal (filmska traka) zamenjen nizom crno-belih fotografija.



La jetée

...Dalje, u liniji koncepta inverznog ready-madea na filmu, ready-made postupak može biti i unošenje već postojećih i prepoznatljivih umetničkih objekata, elemenata, postupaka i tehnika u takođe artificijelni kontekst filma. Ti se elementi mogu prenositi i iz drugih filmskih formi. ...Recimo, to bi bilo implementiranje već postojećeg *fiction* materijala (iz drugog *fiction* konteksta) u *fiction* materijal određenog filma; kao i implementiranje *fiction* materijala u dokumentarni materijal, sprovođenje scenarističkog, rediteljskog ili vizuelnog postupka iz jednog žanra ili stila u drugom itd.

Recimo, da li su scene reakcija zvanica na slavljeničkoj večeri u filmu *Festen* neka vrsta ready-madea u ovom smislu? Jer, statisti koji su igrali zvanice nisu bili unapred upoznati sa scenarijem i u trenucima javnog otkrivanja seksualnog nasilja u porodici, njihove reakcije bile su stvarne – njihove. Svakako, svesna sam da statisti nisu reagovali na fikcionalnu situaciju iz sižeja filma, već na stvarnu situaciju nepoznavanja scenarija. Ovi materijali iskorišćeni su u igranom filmu kao fikcionalni filmski materijal.

Potražila sam pojam "film u filmu" u *Leksikonu filmskih i televizijskih pojmoveva* (Naučna Knjiga, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1993), i pronašla ga.

FILM U FILMU. 1. Vrsta filma sa motivima iz filmske profesije. Zaplet se obično sastoji od priprema i snimanja filma, što se prepiće sa ličnim sudbinama članova ekipa i glumaca. Glavna tema je otkrivanje načina i deziluzija umetnosti kod gledalaca. Obuhvata i širi kontekst stvaranja filma (moralni, socijalni ili umetnički), pri čemu se izražava dublji raspored između umetnosti i stvarnosti. U njima do izražaja dolaze atraktivnost i efekti filmskog medijuma. („Američka noć“, François Truffaut) 2. Umetanje nekog ranije snimljenog filma u strukturu drugog filma. („Nevinost bez zaštite“, Dušan Makavejev). *e. film within the film f. film dans le film n. Film im Film*

Prvo objašnjenje više referira na ono što bi se moglo zvati "film o filmu", ali ga u istraživanju povezujem sa onim delom kada pominjem otkrivanje materijalnosti filmske proizvodnje. Ipak, kako je ovde objašnjeno, u pitanju je samo tematizacija i fikcionalizacija filmske proizvodnje, a ne pokazivanje njenih hrapavih šavova...

U tom smislu, drugo objašnjenje je ono o čemu počinjem najviše da razmišljam kao dejstvujućem ready-madeu u filmu. Jer, izveden na taj način, on može biti kritička praksa koja atakuje publiku uljuljkanu u fikcionalizaciju koju joj nudi filmska industrija, kao jedan od najrazvijenijih mehanizama društva spektakla. Ready-made kao film u filmu ne može da promeni tu instituciju i taj mehanizam, ali može da ukaže na njene procedure čime se privremeno ometa proces glatkog konzumiranja, ali samo do trenutka dok filmska industrija i ovu praksu ne asimiluje kao prihvatljivu, komodifikovanu.

Dodatak beleškama iz janura 2007. mart 2007.

Za detaljniju razradu prethodno naznačenih postupaka asimilacije, apropijacije i prenošenja postojećih procedura pogledati tekst Bojane Cvejić "APROPRIJACIJE , kratak pojmovnik za različite procedure apropijacije, razvijenih u skorašnjim koreografskim i performans praksama" iz teorijskog bloka.

Naišla sam na još nekoliko zanimljivih primera ovih postupaka:

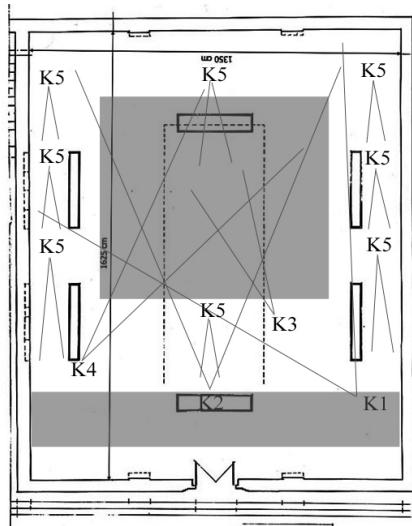
- Turski SF film *Diňayi kurtaran adam* iz 1982, u kome reditelj koristi materijale iz američkog filma *Star Wars*, i to delove borbe u svemiru. U Americi naslov filma preveden je kao *The Man Who Saves the World* i *Turkish Star Wars*.
- Video rad *Superman* umetnika sa kosova Sokola Beqirija u kome on kao ready-made koristi materijal dečije serije *Teletubbies* koristeći ga kao kontekstualni okvir za umetnički *statement*.



Video rad – Boks meč, ready-made teatar januar-februar 2007.

Predstava *Boks meč* snimaće se sa 5 kamera u sistemu – karakterističan postupak televizijskog prenosa. Kamere će biti postavljene na sledeći način:

- Kamera1: gornji rakurs, total, statično, desni ugao u odnosu na ring/scenu
- Kamera2: okomiti gornji rakurs, srednji plan, statično, centralna pozicija
- Kamera3: donji rakurs, srednje krupni plan – detalj, kamera iz ruke, blagi desni ugao
- Kamera4: srednji plan – krupni plan, kamera iz ruke, levi ugao
- Kamera5: krupni plan, kamera iz ruke, publika



Centar za kulturnu dekontaminaciju, paviljon osnova

Propozicije za montažu video rada *Boks meč*:

- prvi nivo: TV prenos boks meča
- drugi nivo: otkrivanje pozorišne publike
- treći nivo: postupak video arta – rad sa vizuelnom “afektacijom” na račun dokumentarnosti

BELEŠKE – O POZORIŠTU I READY-MADEU: asocijativni niz

Bojan Đorđev

Nikako ne mogu da se odbranim utisku da je celo zapadno pozorište, ili barem ono dvadesetovekovno zasnovano na principu ready-madea. Samo izlaganje ljudi (izvođača/ica) kao umetnosti mi se čini vrlo blisko Duchampovom proglašavanju neumetničkih materijala umetnošću. Pogledajmo samo tradicionalnu scenu kutiju – savršen okvir unutar kojeg sve postaje pozorište. Ona doslovno i jeste kutija koju treba napuniti/isprazniti. Tako je doslovna ili simbolička ‘pozorišna kutija’ tokom 20. veka punjena istočnjačkim tehnikama, novim tehnologijama, popularnom kulturom – sve samim ‘ne-umetničkim’ materijalima. Ovaj postupak ‘punjenja kutije’ se najbolje ilustruje primerom Roberta Wilsona. Sredinom 60ih, Wilson režira seriju *Theatre Events*, manjih performansa u kojima izvođači raštrkani po prostoru nečijeg ateljea ili lofta izvode seriju pešačkih radnji: hodanje, naslanjanje na zid i sl. Međutim, 1969. godine Wilson postavlja *King of Spain*, ne više u privatnim ambijentima već na ‘pravoj’ italijanskoj sceni kutiji. On je doslovno ‘puni’ istim onim pešačkim radnjama, sasvim na način ready-madea. ...U našem slučaju, pozorišnu kutiju treba napuniti bokserima i protokolima boksa kao sporta.

U *Boks meču* – ‘okvir scene’ (u našem slučaju ne ‘crne kutije’, već ‘bele kocke’ – ali prepoznatljivog pozorišnog prostora, CZKDa) je popunjeno boksom kao sportskom disciplinom i delom popularne industrije zabave. Međutim, gotovo svaki element tradicionalne dramske predstave može biti metonimijski zamenjen nekim od elemenata boks meča. Pre svega, po ustaljenoj praksi *mainstream* pozorišta, zasnovanoj prvenstveno na učenjima Stanislavskog, kompletna dramska struktura komada i predstave se zasniva na sukobu dve radnje – što je više nego očigledno prisutno u jednom boks meču. Tipičan boks meč se, u tom smislu, može analizirati i preko aktantskog modela, gde svi učesnici: bokseri, treneri, sudija itd, pravilno i precizno zauzimaju pozicije pojedinačnih aktanata. Opet, kao što se podrazumeva da su glumci prošli određenu vrstu treninga da bi izveli nešto na sceni, to je ekvivalentno bokserskom treningu.

Od pojave *studija performansa* samo polje onoga što možemo proglašiti izvedbom se u mnogome proširilo. Naravno, nije sve što je izvedba (performans) samim tim i umetnost! Ali izvedba se promatra i disecira oruđima umetnosti – teorijom umetnosti, to jest izvođačkim studijama. Po Richardu Schechneru, performans se može, osim u umetnosti, prepoznati i u sledećim ljudskim delatnostima: u svakodnevnom životu (kuvanje, druženje...), u sportu i drugim popularnim zabavama, u biznisu, u tehnologiji, u seksu, u sakralnim i svetovnim ritualima, u igri³. Jon McKenzie u svojoj knjizi *Perform, or Else!* Posmatra pojam izvedbe/performansa u okviru kulturnih izvedbi, korporativnog menadžmenta i visoke tehnologije tvrdeći da *izvedba* kao nova paradigma zamenjuje devetnaestovekovni koncept *discipline*⁴.

U slučaju *Boks meča* McKenziev izazov: Izvedi, ili snosi posledice...! se postavlja pred publiku. Ako se, očekujući pozorište, publika odjednom nađe na boks meču, koja je njena ‘pravilna’ reakcija? Da li treba očekivati da se publika ponaša kao na tradicionalnoj

³ Richard Schechner, “What is Performance” u *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York, 2003, str. 22-44.

⁴ Jon McKenzie, *Izvedi, ili snosi posledice*, CDU, Zagreb, 2006.

predstavi, ili da se u potpunosti prilagodi novonastaloj situaciji i ponaša prema protokolima boksa?

Odgovor, nakon izvođenja *Boks meča*:

D. Spalović, "Bokserska režija u pozorištu",
Politika, 18. 02. 2007, str. 44.

Синоћ је на „трибинама” Центра за културну деконтаминацију била и неколицина боксера из Босне и Херцеговине. Кају да су гледали борбе на ливади, у великом халама и школским салама, али да је ово први пут да су двојица боксера укрстили рукавице у рингу, постављеном на позоришној сцени.

– Необичан је осећај кад се боксери боре у позоришту. Не смеш да опустеши, онако мушки. Неколико пута сам морао да се уштинем за образ да бих поверио да гледам боксер јер су поред мене биле дјевојке лепо срећене и дотеране за излазак – рекао нам је Драган Вуковић.

Dakle, ‘bokserska publika’ je bila ona koja je bila zbumjena novonastalom situacijom. Tako da se дошло до ситуације у којој је pozorišna publika bila ona koja је bila glasnija u navijanju, bodrenju, psovanju, dok se bokserska publika ponašala po pozorišnim protokolima. Obe publike su perfektno odgovorile na izazov ‘Izvedi, ili snosi posledice...!’ – pozorišna publika se ponašala као да prisustvuje boks meču, dok se bokserska publika, ponašala као u pozorištu.

Ready-made u pozorištu može biti prisutan i na drugi начин. *Site-specific* pozorište подразумева izmeštanje procedura i institucije pozorišta u autentičan, ne-umetnički ambijent. Primeri za то су brojni – od tradicionalnih letnjih festivala који се одигравају u na otvorenom u starim gradovima-spomenicima – Avinjon, Dubrovnik, Ohrid, па do projekata који се могу одигравати u било ком ne-pozorišnom javном или privatном prostoru. Primer за то су recimo režije Ljubiše Ristića из 80ih godina: *Oslobodenje Skoplja* u gradskom unutrašnjem dvorištu, *Tit Andronik* u motociklističkom zidu smrti, *Mizantrop* na teniskim terenima itd. Radikalni primer ready-madea је i немачка predstava *Heda Gabler* која је гостovala 1977. године на BITEFu u којој је scenografija napravljена tako што су autentičan nameštaj, tapete i zidne dekorације doslovno oguljene sa zidova вile namenjene rušenju i minuciozno rekonstruisane u pozorištu.

Recentan primer sličnog (*site-specific*) ali још složenijeg postupka ready-madea u pozorištu su režije beogradske rediteljke Ane Miljanić. Ovde pre svega mislim na predstave *Bordel ratnika* (2001) i *Pornografija 1, 2...4* (2005). Predstave se izvode u autentičnim ambijentima, umesto u klasičnoj pozorišnoj sali. Tako se *Bordel ratnika* – који се бави raspadom SFRJ preko nacionalističkog diskursa u popularnoj književnosti – деšава u Muzeju 25. мај, a *Pornografija 1, 2...4* – која се бави pornografijom kao diskursom – се дешава u porno bioskopu *Partizan*. Pored тога, i scenarija obe predstave су svojevrsni ready-madei. Tekstovi који су коришћени нису dramski, а у већини slučajева ни književni tekstovi. Scenario *Bordela ratnika* је komпонован од odlomaka istoимене knjige antropologa Ivana Čolovića i primera popularне književnosti, текстова nacionalističkih pesama из 90ih godina i perioda ratova na teritoriji (raspadajuće) SFRJ, govora из SANU, novinskih članaka, diskusija sa internet foruma, viceva i analitičkih текстова publicista, istoričara i sociologa. *Pornografija 1, 2...4*, takoђе, као свој textualni materijal користи teorijske текстове Bataillea, Butler, Barthesa i dr., diskusije sa foruma i ne-dramatizovane odlomke iz biografskih knjiga urbanih legendi queer Beograda 80ih i 90ih (*Terezin sin, Staklenac* i zbirkа песама *Mleko i pivo*). Na delu је ‘dupla transplantacija’: ne-umetnički, eseistički materijal је узет за literarnu osnovу

pozorišnog komada, a zatim su procedure teatra sprovedene u neteatarskom prostoru. Ovakvo tretiranje literarnog teksta predstave je usmereno protiv lokalne pozorišne dokse: dramski orijentisanog pozorišta sa dramskim tekstrom/piscem/spisateljicom u centru pažnje i predstavom kao više ili manje maštovitim ‘čitanjem teksta’ – interpretacijom.

“U tom smislu nije iznenadjuće da je Duchamp opisivao ready-made upravo ovim terminima. Ready-made treba da bude polaroid (*snapshot*) kojem je prikaćena ogromna arbitarnost kada je u pitanju značenje, slom uslovljenosti lingvističkog znaka [...]”

Paralela ready-madea sa fotografijom se uspostavlja preko procesa proizvodnje. Kroz fizičku transpoziciju objekta iz kontinuma realnosti u fiksirano stanje umetničke-slike trenutkom izolacije ili selekcije. Takođe, u ovom procesu, ready-made priziva funkciju menjača brzina. Znak je taj koji je iherentno ‘prazan’ sa značenjem kao funkcijom samo ovog trenutka, garantovanim kroz prisustvo samo tog objekta. Njegovo značenje bez-značenja je institucionalizovano u kategorijama indeksa.”

Rosalind Krauss, “Notes on the Index, Part I”

INSTITUCIJA, GLEDATELJSTVO I JEZIČKE IGRE TEATRA: slučaj *Boks meč*

Ana Vujanović

Gledateljstvo kao tačka gledišta institucije (teatra) oktobar 2006.

Jedno od osnovnih pitanja koje *Boks meč* postavlja (umetnosti, teatru, meni, kao njihovoj teoretičarki, istraživačici i akterki, mojim saradnicima, i publici) jeste:

NA KOJI NAČIN BOKS MEČ JESTE TEATAR IAKO JE ZAPRAVO SAMO »JEDAN NORMALAN BOKS MEČ«.

Jer, danas, za to nam nije dovoljan *statement*: Umetnost je ono što umetnik/ca proglaši umetnošću. Umetnost je veoma kompleksan sistem aktera, praksi, protokola i procedura.

Na početku smo odlučili da je to *ready-made* teatar; što neke probleme već rešava. Time iz razmatranja isključujemo pitanja: pojedzisa, mimezisa, tehnike i umeća. Ono što će tu biti važno jeste da taj boks meč ne bude lažni, *fake boks*, glumljen prema pozorišnim očekivanjima, nego da bude pravi = normalni boks meč. I tek onda da postavi pitanje svog (teatarskog) statusa.

Čini mi se da bi još bilo važno da bude izведен prema visokim standardima boksa kao sporta... Trenutno, ne znam precizno zašto mi se to čini važno... Možda zbog uverljivosti, da ne bi ostalo pitanje: a da li je to stvarno boks meč? Publici mora biti jasno da predstava koju gledaju »stvarno jeste boks meč«. Ili, možda da bi se podjednako ispoštovali kodovi obe prakse/institucije s kojima se ovde radi, koje se suočavaju u izvedbi... Ili, možda da nedostatak teatarskog pojedzisa ne bi mogao da se shvati kao »lenost« autora. Jer, ovo nije priča o »ne-radu« kao taktici, već o »praksi« kao taktici – nasuprot stvaranju i proizvodnji.

...Čitam Agambenov tekst *Poiesis and Praxis* (u *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford Ca, 1999), i razmišljam o političkom potencijalu tog prelaza u umetnosti. I o sudbini Duchampovog *Pisoara*, koji je – budući jedan od prvih *ready-madeova* – mišljen kao *par excellence* praksa umetnosti; čak su mu i konsekvene bile takve. A onda, 2005. godine ga vidim na izložbi Dade u Boubourgu, fetišistički izložen na postolju prekrivenom plišanom draperijom, sam u prostoriji, sa gomilom turista i vodičem koji ga objašnjava rečima: Remek delo umetnosti 20. veka...

Glavni problem sa *Boks mečom* koji nam ostaje ili sledi jeste problem institucionalnog statusa tog boks meča koji ćemo izvesti na teatarsku/oj scenu/i: njegove kontekstualizacije, legitimacije i verifikacije kao pozorišne predstave. ...U tom smislu, njegova forma odnosno pojavnost pred publikom nam malo govori o njegovom statusu. Ali, prvi korak jeste suočenje sa publikom.

Publika nam je potrebna kao saveznik. Potrebna nam je »inteligentna« publika. To ne znači da treba očekivati neka posebna ljudska bića; mislim, čak, da osnovna prepostavka o tome treba da bude ransijerovska: »svi ljudi imaju podjednak potencijal inteligencije«. A na nama je da ga *Boks mečom* aktiviramo. To bi, onda, značilo da nam ne treba masa, organizam publike, nego šaroliko »gledateljstvo kao tačka gledišta institucije«. Da se publika, s jedne strane, tako postavi, da je mi tako shvatimo, i damo joj taj izazov i ulogu... A sa druge strane, da se za publiku problem postavi jasno i otvoreno, da pitanje ne implicira odgovor, nego da se – ne retorički, nego faktički – traži odgovor od publike. To je ono što je čini senzibilnom i intelligentnom; što je čini da ona može da reši jedan od najtežih problema teatra kao institucije. Da ona da odgovor. U tom slučaju, izvođenje je riskantno. Jer će njegov teatarski status biti u rukama te konkretne, raznolike i ne sasvim predvidive publike.

To znači da gledateljstvo, a preko njega instituciju teatra vidim kao živu, a to znači otvorenu, kontingenčnu i inherentno neposlušnu.

Boks meč kao jezička igra teatra decembar 2006.

Pričali smo o tome da nam je razmatranje statusa *Boks meča* kao teatra potrebno prizivanje analitičke estetike odnosno institucionalne teorije umetnosti. One ovde nikad nisu prihvaćene kao široko rasprostranjene teorije... Miško Šuvaković se njima bavio u svom doktoratu objavljenom u knjizi *Prolegomena za analitičku estetiku*, koja mi je kroz moj teorijski rad bila jedna od najvažnijih domaćih knjiga o umetnosti. Mada, ove teorije imaju svoje slepe mrlje, odnosno ograničen domet. Važno ih je proći u početku, kako bismo raščistili sa romantizirajućim stavovima o statusu umetnosti, a posle dolaze neka druga pitanja. Ja sam se poslednji put bavila njima u magistarskom radu, ali za aspekt *Boks meča* koji spada u moj deo istraživanja analitička estetika i institucionalna teorija mi se čine kao najmoćniji instrumentariji – jer osnovna preokupacija analitičke estetike je umetnost, a jedna od osnovnih tema je problem izvođenja umetničkih pojmoveva, definicije i statusi umetnosti, umetničkog i umetničkog dela. Ono što određuje ta razmatranja jeste antiesencijalistički stav o umetnosti.

Jedan od dominantnih načina definisanja pojma teatra ima za cilj da utvrdi suštinu teatra. To je *esencijalističko definisanje*; i izvodi se na dva načina:

Umetnik/ca ili teoretičar/ka arbitarno uspostavlja svoju definiciju, uglavnom u vidu poetičkog određenja. Arbitrarno znači da se jedan od mogućih, a najčešće zanemaren aspekt teatra proglašava sušinskim. On se postavlja kao *neophodan i dovoljan*, pa na osnovu njega definicija teži da bude apsolutna izjava o sušтини teatra. Ova izjava je

arbitrarno-selektivna i projektivna. Drugim rečima, nastaje odlukom o izdvajaju jednog mogućeg aspekta teatra, koja ima za cilj korekciju važećeg pojma. Najčešće, ta definicija nastaje kao reakcija na dominantnu, ali teži da dođe na mesto i preuzme njene kompetencije. Ovako izvedeni koncepti teatra karakteristični su za avangardne i neoavangardne modernističke autore: Craiga, Artauda, Grotowskog, Barbu...

Za drugi način je karakteristično izbegavanje arbitrarnosti. Definicija teži da bude naučno zasnovana, objektivna i kompletна ‘istina o teatru’, i najčešće se pojavljuje kao dominantna za neki kontekst. Ta definicija se u idealnom vidu izvodi na sledeći način: Prikupe se brojni primeri ‘teatra’; zatim se ukaže na njihove sličnosti i dodirne tačke, među kojima se izdvoje kriterijumi koji su zajednički većini; u skladu s njima se utvrdi izvestan broj karakteristika koje se proglašavaju za neophodne i dovoljne; i na osnovu njih se postavlja univerzalni, aistorijski i apolitičko-geografski pojam teatra. On se iznosi kao objektivna ‘istina o teatru’ u formuli: Pozorište je... (a nasuprot tome: Pozorište nije...). Ta definicija je objektivno-selektivna, deskriptivna i reduktivna. Ova logika određenja pojma je karakteristična za modernizam i može se smatrati dominantnim dvadesetovkovnim mišljenjem teatra.

Ovakav pojam teatra može se upotrebljavati u derivativnom (*derivative*), vrednosnom (*evaluative*) i klasifikacionom (*classificatory*) smislu. Za *Boks meč* nam je najvažniji pojam teatra u klasifikacionom smislu, iako je ta primena najpređa i na prvi pogled suvišna. Parafrazirajući Georgea Dickiea: Obično, najčešće odmah znamo da li jedno delo/čin pozorišno ili ne, pa nema potrebe upotrebljavati frazu ‘Ovo delo je teatarsko’ kao način njihove klasifikacije. Međutim! Savremeni razvoj teatra (npr. ‘nevidljivo’ i akciono pozorište Augusta Boala, *local community theatre*, net teatar, teatralizovani performans art itd.) sve češće zahteva takvu vrstu razjašnjenja.

Definisanje teatra koje je odgovor na esencijalno pitanje Šta je pozorište? – iako i dalje uticajno – nailazi na neke važne probleme koji se iz tog okvira ne mogu razrešiti.

Recimo: Kako to da dve prakse koje fenomenološki gotovo i ne nalikuju jedna na drugu, ipak pripadaju istoj umetničkoj disciplini? – Neka su to (1) grčka tragedija i (2) Boalovo ‘nevidljivo pozorište’; koje se obe podvode pod pojam teatra. S druge strane je pitanje: Kako to da dve prakse koje fenomenološki veoma nalikuju jedna na drugu ne pripadaju istoj nego različitim umetničkim disciplinama? – Neka su to (1) postdramska predstava i (2) teatralizovani performans art; od kojih se (1) podvodi pod pojam teatra a (2) pod pojam performans arta.

Zato, u razmatranju *Boks meča* kao teatra, prvi korak nije davanje novog odgovora na pitanje Šta je pozorište?, nego, kako predlaže Joseph Margolis, ispitivanje logike, mogućnosti i problema postavljanja samog pitanja Šta je pozorište?

Krenuću od Wittgensteinovog filozofskog koncepta jezičke igre. Centralna tema njegovih *Filozofskih istraživanja* (Nolit, Beograd, 1980) je svakodnevni jezik, posmatran u analogiji sa igrom (*game* i *gambling*): Pojam igre (opštiji pojam) je primenljiv na i čine ga pojedinačne, različite igre (šah, sportske igre, igre na sreću) – analogija – Svakodnevni jezik (opštiji pojam) čine pojedinačne, različite jezičke igre (dogовор, poslovni sastanak, ispit, čakanje). Wittgensteinov koncept igre ne zasniva se na igri kao ludičkom činu, događaju i činu izolovanom od stvarnog života, već na igri kao obliku životnih aktivnosti (*Lebensform*). Jedan od osnovnih problema je: Kako se uči igra? I dalje: Da li se iz sagledavanja načina učenja igre može nešto više saznati o igri?, pa analogno tome, Da li se iz saznavanja načina učenja jezika (ali koji nije maternji) može saznati nešto više o jeziku? Strukturu igre čini određeni broj pravila i konvencija. Taj sistem pravila je javni. Da bi se igra igrala, potrebno je znati njena pravila, bilo da se ona posebno uče, bilo da se o njima zaključuje gledanjem. (Pitanja koja se pokreću su i: Ko određuje pravila igre?,

Da li pravila igre određuju njeni igrači? Da li i kako se sistem pravila može menjati?) Iako sve vreme govori o igri, Wittgenstein ne postavlja definiciju igre u obliku: Igra je... Prema njemu, ono što jednu igru čini igrom nije njenu suštinsko, ontološko svojstvo, pa on izbegava bilo kakvu definiciju koja bi približila esencijalističkom kriterijumu. Nema neophodnih i dovoljnih karakteristika. Igra se, prema Wittgensteinu, definiše jedino tako što će se jedna igra opisati, i tom opisu dodati: »To i slično jeste igra«. Ono što novu igru čini igrom nije to što ona ima nešto zajedničko sa ostalim igramama i zbog čega će biti obuhvaćena tim pojmom, već to što između nje i drugih igara postoje određene sličnosti na osnovu kojih će i ona biti podvedena pod pojam koji se primenjivao na ranije poznate igre. Pritom, i pojam igre će se njenim uvođenjem delimično izmeniti. Sličnosti među igramama se nazivaju 'porodičnim sličnostima' (*family resemblances*) i na osnovu njih se grade 'porodice pojmove'. Pojam igre se, tako, jedino može odrediti kao porodica različitih igara. Isto kao što je govor porodica različitih jezičkih igara.

U tom ključu, analitički estetičar Morris Weitz zapisuje: »The problem with which we must begin is not: What is art? but What sort of concept is 'art'?« (»The Role of Theory in Aesthetics«, u *Philosophy Looks At the Arts*, Joseph Margolis ed., Temple University Press, Philadelphia, 1987). Drugim rečima: U kom smislu se koristi pojam 'umetnost'? Da li je to vrednosni, klasifikacioni ili derivativni pojam? Ovo pitanje je parafraza Wittgensteinove teze o značenju: »Nije pitanje 'Šta znak X znači?', nego 'Šta on (X) čini u jeziku?' Značenje znaka jeste njegova upotreba u jeziku«. Primljena na problem teatra, ova teza pitanje Šta je pozorište? zamenuje pitanjem Kako, na osnovu čega i u odnosu na šta se nešto definiše kao teatar? U kom smislu se taj pojam primenjuje? ...Jer, ako se samo zadržimo na istoriji teatra 20. veka, susrećemo se sa brojnim različitim, pa i nesamerljivim pojmovima teatra. Razmatrajući ih, a sledeći Weitza, uočićemo da je razlika među njima u tome što jedni (npr. italijanski futuristi ili nemački dadaisti) kao centralnu karakteristiku postavljaju jednu od mogućnosti teatra (politička uloga, provokacija i protest), a drugi (npr. pozorišna antropologija) drugu (scenski bios, predizražajno stanje, energija).

Time se dolazi do (kvazi)dileme:

DA LI SU JEDNI ILI DRUGI ILI TREĆI ILI N-TI U PRAVU, ODNOSNO GREŠE U DEFINISANJU TEATRA? – ILI – POSTOJI VIŠE ISTOVREMENO MOGUĆIH RAZLIČITIH POJMOVA TEATRA?

Odgovor zasnovan na Weitzovoj raspravi glasi:

NI JEDNI NI DRUGI NI N-TI SVOJIM DEFINISANJEM NITI GREŠE NITI SU U PRAVU, VEĆ NI JEDNI NI DRUGI NI N-TI NE DEFINIŠU UNIVERZALNU SUŠTINU TEATRA, VEĆ JEDNI UZIMAJU U OBZIR I POSTAVLJAJU ZA CENTRALNE NEKE NJEGOVE ASPEKTE KAO NEOPHODNE I DOVOLJNE, A DRUGI DRUGE, ONE KOJE OSTALI OSTAVLJAJU PO STRANI.

Boks meč i »svet teatra«

januar 2007.

1.

Nekoliko dana se vrtim oko teksta Alaina Badioua *The Subject of Art*, koji me opet vraća na pitanje odnosa forme *Boks meča* i njegovog statusa, jer Badiou u njemu kaže:

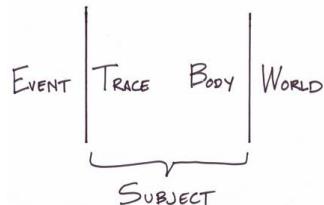
First, we have to say what is an artistic world. What is a world of art? Something like that is our first question, our preliminary question. I propose to say that a world is an artistic one, a situation of art, a world of art when it proposes to us a relation between chaotic disposition of sensibility and what is acceptable as a form.

Ali, šta je *acceptable form*? Odnosno, osnovno pitanje je: za koji i kakav svet umetnosti je nešto prihvatljiva, a nešto drugo neprihvatljiva forma? Badiou nastavlja:

So an artistic situation, in general, is always something like relation between a chaotic disposition of sensibility in general (what is in the physical, what is in the audible, and in general) and what is a form. So it's a relation (an artistic world) between sensibility and form. And it's finally a proposition between the split of sensibility, between what is formalism – what can be formalized of the sensibility – and what cannot.

I, da li umetnička praksa tu ima pasivnu ulogu? Ili, ona može biti »događaj« koji će iznuditi novi protokol?

Evo dijagrama za razmišljanje:



2.

Razmišljajući dalje o problemu institucionalnog statusa *Boks meča* i koncepta jezičkih igara, setila sam se pojma »svet umetnosti« (*Artworld*), temeljno raspravljanog u institucionalnoj teoriji umetnosti poslednjih decenija.

Razmatrajući problem definisanja i primene umetničkog pojma, Arthur Danto je uveo u teoriju pojam 'svet umetnosti' (»The Artworld« u *Philosophy Looks At the Arts*). O (ne)smatranju nekog artefakta ili prakse za umetnost, Danto piše: »To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld«. Dakle, ono što delo čini umetničkim, čini da ga smatramo umetničkim, odnosno teatarskim nisu njegove vidljive karakteristike, čulno pojavnja svojstva, već nevidljivi odnosni aspekti – atmosfera umetničke teorije, znanja istorije umetnosti: svet umetnosti. Danto u tom smislu iznosi značajnu tezu da teorija umetnosti logički prethodi umetničkoj praksi. Svrha teorija umetnosti, prema njemu, jeste da umetnost učine mogućom.

It would, I should think, never have occurred to the painters of Lascaux that they were producing *art* on those walls. Not unless there were neolithic aestheticians.

Sledeći ovu tezu, može se pretpostaviti da ono što se danas smatra umetnošću neolita za društvo iz doba neolita možda i nije bila umetnost (pod verovatnom pretpostavkom da 'neolitski estetičari' nisu postojali) nego deo religioznog rituala ili sujeverje ili obična zabava. Zapravo, teško je odrediti da li je pećinsko slikarstvo u neolitu bila umetnost ili ne, jer se ne poznaje kontekst, mogući ili nemogući svet umetnosti u kome su ove slike stvarane. Sad-i-ovde one jesu umetnička dela. Zašto? Polazeći od pretpostavke da ne postoji ništa u samom umetničkom delu što ga pouzdano i samorazumljivo čini umetničkim delom, niti mu obezbeđuje da bude viđeno i prihvaćeno kao takvo, Danto zapaža da odgovor na pitanje da li je jedno delo umetničko zavisi ne od njegovih fenomenalističkih karakteristika već od konteksta u kojem nastaje. Zbog toga se posmatranjem dela ne može saznati njegov umetnički status.

Danto time ukida samorazumljivo određenje prakse, artefakta ili čina kao umetničkog, da bi ukazao na značaj sveta umetnosti kao konteksta u kojem je za tu praksu, artefakt ili čin moguće reći: Da, to je umetnost – ili – Ne, to nije umetnost. Svet umetnosti, u Dantoovom smislu, nije usko shvaćen kao infrastruktura umetničke institucije, u smislu organizovane grupe ili društva, na primer pozorišta (teoretičari/ke, producenti/kinje, publika, škole, kritičari/ke, urednici/e, umetnici/e, tržište, zakoni, statuti i njihovi međuodnosi). Dantoov pojam je transcendentan u tom smislu da svet umetnosti nije ono

što je prisutno, već ono što je pre, iznad, izvan i oko umetničkog dela. Svet umetnosti bi tako, umesto ili osim strukture institucija umetnosti u društvu, obuhvatao umetničku tradiciju, istoriju umetnosti, znanja iz oblasti umetnosti i kulture, teorije umetnosti, širi kulturni i društveni kontekst koji stvara atmosferu u kojoj se određena praksa kao umetnička pojavljuje. Drugim rečima, umetnost je moguća tek pod određenim uslovima, a svet umetnosti je ono što ih određuje. Na kraju, to znači da se određena umetnička praksa pojavljuje u jednom kontekstu tek nakon što je kontekst stvorio mogućnosti da se ona kao takva pojavi.

Kasnije, George Dickie nastavlja rasprave o svetu umetnosti; i uzimajući u obzir navedene koncepte i probleme, dolazi do teze o institucionalnom karakteru umetnosti (»What is Art?; An Institutional Analysis«, u *Art and Philosophy*, W.E. Kennick ed., St. Martin's Press, New York, 1979). On preuzima od Dantoa termin 'svet umetnosti', a primenjuje ga i u specifičnijim značenjima kao svet teatra, svet muzike, svet slikarstva itd. Međutim, Dickie u konstituisanje pojma sveta umetnosti posebno uključuje primedbu Mauricea Mandelbauma (»Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts«, u *Problems in Aesthetics*, Morris Weitz ed., London, 1970) o postojanju nevidljivih odnosnih aspekata umetnosti, i na taj način formulše institucionalnu teoriju umetnosti. Svoju upotrebu termina 'svet umetnosti', objašnjava ovako: »I shall use Danto's term 'artworld' to refer to the broad social institution in which works of art have their place«. Pitanje koje dalje postavlja je: Da li takva institucija postoji? i, pre toga, Šta je institucija? Dickie polazi od objašnjenja termina 'institucija' iz *Websterovog rečnika*: »3. That which is instituted as: a. An established practice, law, custom, etc. b. An established society or corporation.« Odmah zatim, precizno iznosi i objašnjenje svoje upotrebe termina: »When I call the artworld an institution I am saying that it is an established practice«.

Na ovaj način, Dickie umetnost određuje kao društveni sistem koji omogućava i određuje umetničku produkciju. Umetnost kao institucija je društvena praksa. Dickie prelazi sa Dantooovog transcendentnog određenja konteksta (neuhvatljivog, teorijskog) na institucionalni kontekst (materijalnu, društvenu strukturu) umetnosti. Svet teatra je, prema njemu, jedan od sistema u okviru sveta umetnosti koji ima specifično poreklo i istorijski razvoj. Svakako bi trebalo dodati: i specifičan aktuelni sistem pravila i elemenata na koje se ta pravila primenjuju. Ono što je zajedničko svim umetničkim sistemima jeste da se pojavljuju kao okviri (*frameworks*) za postojanje pojedinačnih umetničkih radova. Drugim rečima, svet umetnosti obezbeđuje institucionalnu potporu za dodeljivanje statusa 'umetničkog' određenim praksama i radovima.

Dickieva zamisao se može primeniti i na teatar kao umetnički podsistem. Teatar je umetnički sistem zasnovan na određenim pravilima i elementima, sa specifičnim poreklom i istorijskim razvojem, koji ga razlikuju od ostalih sistema. Teatar se pojavljuje kao okvir (*framework*) koji omogućava postojanje teatarskih dela. Drugim rečima, teatar kao društvena institucija jeste ono što omogućava – upravo svojom institucionalnošću, tj. društvenom zasnovanošću – dodeljivanje statusa 'teatarsko delo' određenim praksama i artefaktima. Ovim putem, stiže se do ključne teze: Ako teatar kao umetnička disciplina kao društvena institucija funkcioniše na taj način, onda 'teatarsko' jeste društveno ustanovljen i priznat status a ne objektivna ontološka esencijalna karakteristika pojedinih praksi i artefakata. U tom smislu, *Boks meč* je ravноправni kandidat za dodeljivanje statusa 'teatarskog dela', kao i bilo koja tradicionalna dramska predstava.

Međutim, iz ovako koncipiranog pojma sveta umetnosti, Dickie izvodi definiciju umetničkog rada (*artwork, work of art*):

The definition will be given in terms of artificiality and the conferred status of art or, more strictly speaking, the conferred status of candidate for appreciation. [...] A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) set of aspects of which

has been conferred upon it the status of candidate for appreciation by some persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).

Na ovoj tački, Dickie ipak pokušava da ‘pomiri’ tradicionalne esencijalističke estetičarske namere (definisanje suštine umetničkog dela) i svoju novouspostavljenu relativističku zamisao sveta umetnosti kao društvene institucije, odnosno umetnosti kao društvene prakse. S jedne strane, iz koncepcije sveta umetnosti kao društvene institucije, umetnički rad definiše skupom aspekata za dodeljivanje statusa umetničkog dela – što znači, kao društvenu praksu. Time, pojam umetničkog dela postavlja sasvim relativistički i arbitarno. Ipak, logička doslednost Dickievog relativizma zaustavlja se pred poslednji korak: on umetničkom delu ostavlja prostor suštinske ontologije i – definiše ga kao artefakt, a to znači veštački (artificijelno) napravljen objekat. Artificijelnost je dakle, prema Dickieu, ono poslednje pitanje umetnosti koje nije stvar statusa već ontologije.

U tom smislu, *Boks meču* bi, kao doslovnom *ready madeu*, nedostajao onaj višak u koji je uložen ljudski rad – naime, on nije veštački (teatarski) proizvod; čak – on uopšte nije proizvod. Ultimativni problem sa teatarskim statusom *Boks meča*, prema Dickievoj institucionalnoj teoriji, jeste što je on – teatarska *praksa* u ogoljenom vidu: intervencija u postojeće teatarske protokole, procedure i odnose.

Na ovoj tački, napustiću Dickiea, i idem dalje kroz institucionalnu teoriju umetnosti.

Temeljnu kritiku Dickieve koncepcije sveta umetnosti izvodi u kasnjem radu sam Danto (*The Transfiguration of the Commonplace; A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge Ma, 1981). Danto Dickievim tezama o umetničkom predmetu zamera upravo teorijsku nedoslednost koja se pokazuje u naivno-realističkom zaključku prema kojem da bi nešto bilo umetničko delo ono mora biti kandidat za procenjivanje, tj. mora imati neke objektivne odlike (imanentne objektu) koje ga čine kandidatom za procenjivanje.

Danto, na kritici Dickievih shvatanja, razvija svoje kasnije teze koje zapravo odlaze i taj poslednji korak dalje u smeru relativizma koji je ucrtao Dickie, a omogućio ranije Danto u tekstu *Artworld*. I, one se mogu ponuditi kao završno istraživačko razmišljanje o teatarskom statusu *Boks meča*.

Danto u *The Transfiguration of the Commonplace* iznosi važan zaključak:

But in order to respond aesthetically to these [works of art], one must first know that the object is an artwork, and hence the distinction between what is art and what is not is presumed available before the difference in response to that difference in identity is possible. After all, we have been stuck from the beginning by Aristotle's insight that the pleasure one derives from works of mimesis presupposes knowledge that they are imitations, for one will not derive that pleasure from the originals, however indiscernible originals and imitations may be.

To znanje (o statusu *Boks meča*) publici moramo ponuditi doslednim okruživanjem boks meča teatarskim protokolom, a zatim ga prepustiti kontingenciji izvedbene situacije, kojom ne vladamo, već se u nju – upuštamo, pokušavajući da iznudimo »događaj«.

BOKS MEČ

Vida Knežević i Ana Vilenica

U ring ulaze Ana i Vida

*Svaki boks meč je priča,*⁵ koja uvek referiše na specifični društveni (umetnički) kontekst, a sama ličnost boksera (umetnika) od ključne je važnosti za njeno razumevanje.⁶

Ring je arena gde se pitanja nacije, rase, klasnih razlika i seksualnosti postavljaju na scenu i izvode.

Na 47. Oktobarskom salonu koji je održan 2006. godine u Beogradu, sa podnaslovom *Umetnost život i pometnja* kustosa René Blocka i Barbare Heinrich, prikazana su čak tri rada koja preuzimaju i interpretiraju na svoj način ovu sportsku veštinu: *Boks meč za direktnu demokratiju*, Joseph Beuys (1972); *Boksovanje*, Ion Grigorescu (1977) i *Moć*, Salla Tykka (1999).

Prva runda

ANA: /DIREKT/

Boks meč za direktnu demokratiju odigrao se 8. oktobra 1972. godine kao *oproštajna akcija* 101 dana trajanja izložbe *Dokumenta 5* u Kaselu. Ovu dijalošku raspravu u tri runde između Jozefa Beuya i Abrahama Kristijana Mebusa studio je Beuysov učenik Anatol Herzfeld.

Za razumevanje ovog rada važno je Beuysovo shvatanje umetnosti kao interventne društvene prakse. Beuysov politički angažman i njegova umetnička karijera postojale su paralelno.

Godine 1971. Beuys je, putem referenduma, osnovao *Organizaciju za direktnu demokratiju*. Kako bi promovisao svoju političku ideju, koristio je umetnički izraz.

Nakon Prvomajskih demonstracija u Zapadnom Berlinu, sakupljaо je đubre u plastične kese, na kojima je bio odštampan njegov organizacioni dijagram i natpis *Kako se može pobediti diktatorstvo partija*, a zatim ih izlagao u galerijama.

VIDA: /LEVI KROŠE/

Po Jozefu Beuysu "svaka osoba/ličnost je umetnik", što znači ona individua koja preuzima odgovornost u kreiranju društva u kome živi. Po Beuysu, svako ljudsko biće jeste arhetip umetničkog dela. Pod uticajem filozofa i osnivača antropozofije Rudolfa Steinera i njegovog mišljenja da u svakom društvenom organizmu mora da postoji samostalnost kulturne, političke i ekonomске sfere, on razvija sopstvene umetničke i političke principe. Smatrao je da diskusija/razgovor može da postane moćna alatka u formiranju individua i društva u kom te individue žive – Beuysov pojam društvenih skulptura.

⁵ Joyce Carol Oates, *On Boxing*, Dolphin: Doubleday, New York, 1987; *Boxer – Anthology of Writting on Boxing and Visual Culture*, (ed.) David Chandler, John Gill, Tania Guha, and Gilane Tawadros, Institute of International Visual Arts, London, 1996, str. 26.

⁶ Jean Fisher, "James Coleman's Box (ahhareturnabout)", u "Concerning Jean Coleman's Recent Work", u *James Coleman: Projected Images: 1972-1994*, DIA Center for the Arts, New York, 1995; *Boxer – Anthology of Writting on Boxing and Visual Culture*, str. 57.

ANA: /APERKAT/

Tokom izložbe *Dokumenta 5* Beuys je organizovao *Informacioni biro* u kome je sa posetiocima debatovao tokom 100 dana trajanja izložbe. Poslednjeg dana dogodio se boks meč između člana publike i umetnika, u kome je umetnik odneo pobedu *zahvaljujući svojim DIREKTIMA*.

/KLINČ/

ANA:

Šta nam govori ova situacija? Da se svet umetnosti 70ih može razumeti kao prostor borbe, a umetnost kao konfliktna pojava? Ili, možda da demokratija nije sport za posmatrače?

VIDA:

Ili da je umetnost sam život? A direktna demokratija umetnost?

ANA:

Da, stvari se prožimaju. Umetnost je ušla u područje života, život je prodro u telo umetnosti. Ova sinteza umetnosti i života počiva na ideji da ljudski život, shvaćen kao ljudska egzistencija, kultura ideologija, moral, zajedno sa umetnošću može stvoriti kvalitativno novu celinu. Joseph Beuys je umetničkim delovanjem intervenisao unutar politike, kulture i savremene duhovnosti, u želji da promeni društvenu stvarnost i stvori uslove za stvaranje *boljeg sveta*.⁷

VIDA: /DIREKT/

Boks meč jeste spektakl, javno predavanje, politički akt, dijalog.

Često su začetnici prvih performansa i hepeninga koristili sport kao metaforu u svojim telesnim i gestualnim akcijama. Značajni fluksus umetnici, Nam June Paik, Ben Vautier i naravno Beuys, praktikovali su upravo boks i referirali na ovaj sport u svojim umetničkim akcijama. Na boks kao tipično muški borilački sport, pesničenje...⁸

Dijalog za direktnu demokratiju – DIREKT. Beuysov boks meč iz 1972. je metafora grubih direkt udaraca i snažne borbe za praksu *direktne demokratije* a nasuprot *predstavničke* tj. *reprezentativne demokratije*.

Pedagogija kao akcija i interakcija. Više od dvadeset godina, Beuysova glavna aktivnost bila je pedagogija. Novim, netradicionalnim i antibirokratskim pristupom pedagogiji, Beuys je isticao značaj i ulogu umetnosti u društvenom oblikovanju zagovarajući ideju o školi *otvorenoj za sve*.

Biti učitelj je moje najveće umetničko delo. – Beuys, 1969.

Beuys je verovao da oni koji se osećaju da imaju nečemu da nauče i oni koji osećaju da imaju šta da nauče treba da se drže i rade zajedno.

U manifestu za Slobodni Internacionalni Univerzitet, koji je osnovao 1972, za ciljeve postavlja: ohrabrenje, otkrivanje, unapređenje demokratskog potencijala i njegov izraz.⁹

Dakle, boks meč kao pedagogija.

⁷ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 690.

⁸ Vid. Wolfgang Becker, *Sport in the Visual Arts in the Twentieth Century*, exhib. cat. *Art and Sport*, Musée des Beaux-Arts de Mons (BEL), 1984.

⁹ Vid. <http://www.walkerart.org/archive/4/9D43BDDD63F08F896167.htm>

Druga runda

ANA: /LEVI KROŠE/

U radu *Moć*, suočeni smo sa prostorom ringa u kome su konfrontirane figure mlade žene i znatno krupnijeg muškarca. U ulozi bokserke nalazi se sama umetnica Salla Tykka, dok lik muškarca, oca, igra profesionalni bokser Ilaka Sariola.

Kroz ovaj rad, umetnica se bavi kompleksnim pitanjem identiteta žene.

U boksu oponent je uvek drugi muškarac, onaj drugi koji predstavlja pretnju muškosti. *Boks je za muškarce, on je o muškarcima. Boks jeste muškarac.*¹⁰

U ovaj muški prostor Salla Tykka ulazi obnaženih grudi. Ovaj detalj upućuje na poznatu tradiciju ženskog boksa u toplesu. Boks u toplesu deo je nasleđa slikovitog prikazivanja seksualizovanog tela žene ili šou koji se izvodi za muškarce, kao fantazmatska slika žene. Žena sa bokserskim rukavicama je provokacija upućena muškoj želji. Ona je izvor seksualnog uzbudjenja potentnog muškarca (sa rukavicama), čija fantazija je proizvodi.

Ova slika muške fantazmatske želje ulazi u ring koji je simbolički prostor borbe za moć i izmešta rodne odnose moći kroz apropijaciju muških simbola fizičkog kapitala i otkrivanje materijalnosti tela, koga opisuju ideološki tragovi, kao realnog, fizičkog oponenta.

VIDA: /APERKART/

U radu *Moć*, umetnice Salle Tykke, odnos dva igrača u boks meču dodatno se komplikuje saznanjem da je to borba između oca i čerke. Crno-beli video, *slow motion* i setna, nostalgična muzika čine atmosferu vrlo intimnom i na momente melodramatičnom, nagoveštavajući nam niz isprepletanih odnosa između oca i čerke, dvoje suparnika u ovom meču. Ovaj rad nam priča o njihovim prošlim i budućim odnosima. Međutim, da li neko pobeduje?

ANA: /DIREKT/

U radu *Moć*, umetnica se suočava sa figurom oca, koja u simboličkom poretku predstavlja moć i kontrolu. Problem koji Salla Tykka postavlja na scenu nije sadržan u samoj ideji oca, već u funkciji čiji je ona nosilac.

VIDA: /DESNI KROŠE/

Čerka shvata da je objekt, okreće se ocu u želji da dobije ono nedostajuće. Teži da postane subjekt i da izbegne sopstvenu stereotipnu poziciju – poziciju datu u simboličkom, falocentričnom, patrijarhalnom društvu.

Treća runda

ANA: /DIREKT/

Rad Iona Grigorescu *Boksovanje* iz 1977. godine, postavlja u simbolički ring (sopstveni atelje) kao oponente: umetnika i njegov alter ego. Ovaj rad je snimljen na 8 mm filmskoj traci po principu dvostrukе ekspozicije: akter je, dakle, jedan lik u dvostrukoj poziciji.

VIDA: /APERKAT/

Umetnik u svom ateljeu izvodi politički performans boksovanja sa samim sobom ili sa drugim „ja“. Prostor je skučen, pod crn, igrači nagi i nekontrolisani. Sudija je odsutan,

¹⁰ Joyce Carol Oates, *On Boxing; Boxer – Anthology of Writting on Boxing and Visual Culture*, str. 32.

kao i publika. Rad *Boksovanje* kao *body* akciju pred kamerama umetnik izvodi u intimnom prostoru sopstvenog ateljea, koji simbolički govori o rumunskom komunističkom režimu, izolaciji, opresiji, Ceausescuovoj diktaturi. Ion Grigorescu je jedan od rumunskih disidenata, čiji rad je snažno političan i realističan.

Situacija svakodnevne brutalnosti postaje umetnost.

ANA: /DIREKT/

Sa druge strane, koncept same izložbe zapadnoevropskih kustosa René Blocka i Barbare Heinrich *Umetnost, Život, Pometnja* nalaže da se pozabavimo ovim radom i u kontekstu odnosa između *istoka i zapada*. U tom smislu, rad Iona Grigorescu se može razumeti ne samo kao rascep unutar tela rumunskog građanina pod Ceausescuovom diktaturom, već i kao komunikacija između istoka i zapada u savremenom društvenom kontekstu.

VIDA: /LEVI KROŠE/

Kustos René Block je jedan od kustosa često spominjanih i kritikovanih *Balkanskih trilogija*, koji za izložbu *U gudurama Balkana*¹¹ nalazi direktnu inspiraciju u romanima Karla Maja,¹² gde se Balkan sa kraja 19. veka opisuje kao evropski Divlji Zapad. Kao jednom od mnogih zapadnoevropskih kulturnih aktera i njemu se upućuje kritika u iščitavanju Balkana ili istoka kao “drugog”, kao mitskog i fantazmagoričnog sveta, ne dopuštajući da se pomenuta regija osloboди datog, stereotipnog konstrukta.

Međutim, ono sto pristup René Blocka čini drugaćijim od pristupa kustosa druge dve izložbe iz *Balkanske trilogije* jeste upravo pokušaj da se zaviri iz/unutra, da se progovori iz samog “drugog”, iz pozicije margine, čime se daje mogućnost komunikacije i razmene između istoka i zapada.¹³

ANA: /DIREKT/

René Block i Barbara Heinrich u okviru izložbe rekontekstualizuju ovaj rad dajući mu novo značenje u savremenom društvenom kontekstu. Borba se pretvara u konflikt između postkomunističkog istoka i kulturne logike pozognog kapitalizma zapada.

VIDA: /DIREKT/

Mene zanima koliko, u kojoj meri, i da li uopšte možemo izbeći neoliberalni i svakako kolonijalni interes zapadnoevropskog umetničkog tržišta i pokušati pronaći i uspostaviti ravnopravno mesto lokalne umetnosti u internacionalnom umetničkom kontekstu?

ANA: /DESKI KROŠE/

Boks meč Iona Grigorescu jeste borba sa monstruoznim drugim. Ona se vodi unutar jednog tela. Žižek tvrdi da je ovaku borbu moguće okončati jedino kroz čin postajanja drugim. Jača strana, moćniji blizanac, u sukobu vizuelizovanom u radu *Boksovanje*, postepeno nestaje, dok je u isto vreme ta strana ona koja pobedi.

NOKAUTirani umetnik završava na podu.

Ali kojim / čijim će glasom progovoriti kad se konačno probudi?

¹¹ Izložba *In the Gorges of the Balkans*, Kasel, 2003.

¹² Karl May, *Oriental Odyssey*, od I do V, Nemsi Books, Pierpont , 2002-5.

¹³ Vid. http://www.ksg.harvard.edu/kokalis/GSW8/Ciric_paper.pdf

2. APERKAT: TEORIJA NA DELU

READY-MADE U IZVOĐAČKIM UMETNOSTIMA 1990ih I 2000ih: REGISTAR primera, sa nekim zapažanjima

Bojan Đorđev, Ana Vujanović

WochenKlausur

www.wochenklausur.at

WochenKlausur (Kunst und konkrete intervention) je umetnička grupa iz Beča koja od 1993. godine realizuje seriju aktivističkih intervencija – društvenih akcija kao svoje umetničke projekte.

Na poziv umetničke institucije ili manifestacije: recimo, bijenala, izložbe, galerije, WochenKlausur – nakon temeljnog istraživanja društvene problematike grada u kojem realizuju rad – predlažu konkretnu realizaciju neke deficitarne društvene infrastrukture. To su: pokretna ambulanta (Beč, 1993), Sigurna kuća za žene žrtve „seks trafikinga“ (Italija), Penzionerski klub (Civitella d'Agliano, 1994), intervencije u školama (Japan 1999-2000, Kosovo i Makedonija 1999, kao narudžbina Venecijanskog bijenala), Berza zaposlenja (Berlin Kreuzberg, 1998) i sl.

Na ovaj način, grupa WochenKlausur uvodi u kontekst umetnosti neumetnički materijal – predlog, a najčešće i realizaciju nekog društveno-infrastrukturnog projekta – kao svoj umetnički rad.

Orlan

U performansima „operacionog teatra“ Orlan apsolutno svaki element je ready-made, osim samog performansa kao celine. Projekat se sastoji od niza stvarnih zahvata plastične hirurgije na licu umetnice, koje, svakako, izvode pravi hirurzi. Dakle, događaj je doslovno preuzet iz medicine i postavljen na mesto umetničkog rada.

Međutim, i u ovom slučaju se radi o jakoj motivaciji u izboru (neumetničkog) objekta odnosno događaja, a to je ogoljena rasprava o promenljivosti i konstruktivnom karakteru savremenog identiteta. Osim toga, karakterističan postupak Orlan je da se svaki ready-made element uveden u performans „artificijelizuje“ odnosno „teatralizuje“: čuveni modni kreatori kreiraju hiruška odela, pažljivo se bira plava boja kose umetnice po kojoj

će se efektno sливати crvena krv itd, itd. U tom smislu, celokupan performans se pojavljuje kao mutacija ready-madea u do detalja konstruisan umetnički događaj.

Annie Sprinkle

anniesprinkle.org(asm): www.aeroplastics.net/links/sprinkle_link.html, loveartlab.org

Annie Sprinkle smo uvrstili u registar jer je ona sama, kao performerka, ready-made: prostitutka i porno zvezda koja je sebe kao takvu uvela u svet umetnosti i proglašila umetnicom performansa. O sebi kaže: „I'm known as the prostitute/porn star turned Ph.D. sexologist, educator, multimedia artist and Utopian entrepreneur. I am also the author of "Dr. Sprinkle's Spectacular Sex – Make Over Your Love Life."

Kao umetnica performansa, ona ne gubi porno aspekte, naprotiv, na njima se baziraju njena performans-predavanja, pozorišne predstave i performans art radovi izvedeni kao doslovni seks-šou. Tematski, radovi Annie Sprinkle se bave problemima seksualnosti, seksualnih opredeljenja i praksi, pornografijom, različitim vrstama ljubavi, prostitucijom, queer venčanjima itd. Izvodi ih ona sama, često zajedno sa takođe ready-made saradnicima. Izraziti primjeri su: *Sacred Prostitutes* i *Seven Men Inside KG*; a predlažemo i da pogledate njene ready-made web siteove.

Zoran Naskovski

U velikom broju radova Zorana Naskovskog, možemo govoriti o ready-madeu (*Welcome Understanding, Death in Dallas* itd). U ovaj registar je uveden pre svega njegov performans *Apolo 9*, u izvođenju folk-pevačice Mašinke Lukić.

Performans je izведен u Beogradu, na BELEFu, 1999. godine. Naziv performansa je preuzet sa singl-ploče folk-pevača Mašinke Lukić i Obrena Pjevovića iz 1960ih. Performans je izведен kao doslovni mini-koncert Mašinke Lukić. Izvela ga je sama pevačica, pevajući svoju „originalnu pesmu“ o letu Apola 9 na Mesec. (Vid. <http://realitycheck.c3.hu/reference.html>) Prethodno je izvedena „zdravica“ koja najavljuje događaj, a zatim „zakuska“ za publiku, sa jelom i pićem. Jedina intervencija autora je bio dodatak u vidu video-bima, na kojem su se emitovali dokumentarni snimci leta Apola 9. Međutim, ovaj ready-made performans nije zasnovan na nemotivisano izabranom objektu, već se autorski gest proteže i na „uvlačenje“ jednog aspekta značenja samog objekta (pesme *Apolo 9*) u svet umetnosti – u ovom slučaju, to je kritički stav daleke periferije sveta o globalnim događajima, u miloševičevskoj Srbiji.

Jérôme Bel

U plesnom radu *The Show Must Go On*, koreograf Jérôme Bel koristi niz pop pesama – od kojih pojedine imaju direktnе reference na ples (*I Like to Move It Move It, Private Dancer, Let's Dance!...*) – kao jedinu strukturu, dramaturški princip rada. DJ tokom predstave pušta numeru po numeru, svaku na posebnom CDu, dok grupa treniranih i neteriranih plesača direktno svojim pokretima ili ne-pokretnošću ilustruje ključnu frazu pesme. Na primer: izvođači stoje nepomično sve dok se u pesmi *Let's Dance* upravo ne pojave ove tri reči, i tada počinju da plešu. Čim je fraza završena, oni se opet zaustave.

Pop pesme u radu *The Show Must Go On* nisu korišćene kao puka prateća muzika, već kao niz scoreova čijim se doslovnim i banalnim izvođenjem konstituiše performans. One su ovde kao ready-madeovi, u tom smislu da su transplantirane iz svog originalnog konteksta popularne kulture na plesnu scenu, gde dolaze na mesto „plesne partiture“.

Čak je i sam naziv rada preuzet – *The Show Must Go On* je čuveni hit grupe Queen.

Christoph Schlingensief

www.schlingensief.com

Uveden je u Registar pre svega zbog performansa *Bitte liebt Österreich (Molimo vas, volite Austriju)* iz 2000. godine. Performans se izvodio 7 dana, u Beču, na trgu ispred Državne Opere. U performansu je učestvovalo 12 izvođača – ilegalnih emigranata koji traže azil, koji su tokom tih 7 dana bili zatvoreni u veliki kontejner postavljen na trgu. Kontejneri su opremljeni kamerama, tako da se događanja u njima prenose preko ekrana. Po principu *reality* TV programa, kao Big Brother, gledaoci telefonima glasaju kome će od učesnika uskratiti ili dozvoliti azil. Najmanje popularni svakog jutra u 08h izlaze iz kontejnera i navodno bivaju deportovani iz Austrije. Pobednik dobija status azilanta. Za vreme performansa, izvan kontejnera reditelj razgovara sa slučajnim prolaznicima/ publikom od kojih većina veruje kako zaista izbacuju azilante iz zemlje. Dakle, emigranti jesu ‘pravi’, ali je proces simulacija – niti će oni koji su izbačeni biti deportovani, niti će pobednik dobiti azil.

Ono što u je ovom performansu najdoslovniji ready-made jesu isprovocirane reakcije prolaznika – oni postaju pravi izvođači, čime se granica između izvođača i posmatrača briše. Ovaj performans, paradoksalno, uprkos elaboriranoj postavci, ustvari računa na ‘nevidljivost svoje teatralnosti’. Jer situacija izbacivanja emigranata – u svetlu velikog broja poslaničkih mesta koje je tada osvojila stranka FPÖ Jörga Heidera – postaje vrlo moguća i, zapravo, ono što Schlingensief radi jeste direktna inscenacija želja publike: Heiderovih glasača.

Milica Tomić

Milica Tomić je 2001. godine ostvarila saradnju sa turbo-folk pevačicom Draganom Mirković u videu *Sama* i performansu *I kad jednom pukne ovo srce moje, videćeš u njemu samo ime tvoje*, izvedenom na festivalu *Wiener Festwochen* 2001. Po rečima same umetnice, procedure popularne kulture, kao i samu pevačicu, koristila je kao ready-made. (Vid. www.vreme.com/cms/view.php?id=290487 i www.project-go-home.com/gohome/guestartists/Milica.html)

U video instalaciji *Sama*, Dragana Mirković izvodi svoj istoimeni hit (*Sama kao list na vetru*), dok je sa druge strane ekранa dokumentaristički snimljena grupa muškaraca u slabo osvetljenoj prostoriji koja igra preferans.

Performans *I kad jednom...* je doslovno izведен polučasovni tipični nastup pevačice sa plesnom grupom, u prostoru umetničke izložbe. Ovaj rad je odgovor na temu izložbe *Du bist die Welt (Ti si svet)*, koja se bavi strategijama globalizma. Birajući Draganu Mirković, zvezdu srpskog turbo-folka, za koji Tomić tvrdi da je 'autentični proizvod srpske pop kulture kao odgovor na sveopštu globalizaciju', autorka se uključuje u kontroverznu raspravu o političkoj pozadini turbo-folka 90ih, kultur-rasizmu, problemima emigracije i kulturnog i nacionalnog identiteta i 'vidljivosti' velike (250.000 ljudi) ex-YU dijaspore u Beču.

Rimini Protokoll

www.rimini-protokoll.de

Pozorišna grupa Rimini Protokoll realizuje *site specific* projekte koristeći aktuelne društvene teme i ne-trenirane izvođače po principu ready-madea. Recimo, okupljaju 7 otpuštenih radnika bankrotirane belgijske nacionalne avio-kompanije *Sabena*, i od njihovih ličnih priča i u njihovoj izvedbi konstruišu predstavu *sabenation. go home & follow the news* (2004). Ili, realizuju predstavu sa bugarskim kamiondžijama koji putuju

po Evropi u samim kamionima, u kojima se nalaze zajedno sa publikom – *Cargo Sofia* (2006). Ili, rekonstruišu u *real-timeu* sednicu nemačkog Bundestaga, u bivšoj zgradi Bundestaga, u bivšoj prestonici Bonu, u predstavi *Deutschland 2* (2002). U toj predstavi 200 građana Bona preuzima ulogu po jednog delegata u Berlinu, i putem audio-prenosa ponavljaju iste govore i zauzimaju njihova mesta za govornicom.

Neki projekti Rimini Protokolla koriste (neumetnički) prostor kao glavnog 'izvodača' svojih predstava. Recimo, stari aerodrom u Braunschweigu u *Weil der Himmel uns braucht* (2004). Uz pomoć audio vodiča – kakav se sreće u muzejima – publika se kroz priču o zgradi aerodroma postepeno upoznaje i sa specifičnim nacističkom prošlošću grada. *Sonde Hannover* (2002) je performans u kojem publika okupljena na 10. spratu solitera dobija dvogled i slušalice preko kojih čuje 'instrukcije' agenata sa trga na kojem se nalazi soliter, kao i pomešane zvukove i razgovore ljudi u soliteru.

Ne samo da su u njihove predstave ugrađeni brojni elementi ready-madea sa ili bez intervencije umetnika (prostor, izvodači, društvene situacije, narrativi i sl.), već se mnogi projekti Rimini Protokolla mogu smatrati paradigmatskim ready-madeom u teatru: time što se potpuno neumetnički događaji uokviruju pozorišnim kontekstom kao svojim *frameworkom* i time integriraju u svet teatra.

Rabih Mroué

Libanski reditelj i performer mnoge svoje radove (koje obično pravi u saradnji sa Linom Saneh) realizuje koristeći ready-made dramaturške i scenske postupke. Ono što je za njegovu upotrebu karakteristično jeste ispitivanje odnosa: realističnosti, realnosti, dokumentarnosti i fikcije.

Najkompleksniji primer je performans *Looking for a Missing Employee*, koji izvodi sa Hatemom Imamom. Performans se izvodi u teatru a sastoji se od doslovног dokumentarnog izveštaja o potrazi za stvarno nestalnim libanskim državnim službenikom Ra'fatom Sleimanom. Sam autor je tokom godina sakupio tri sveske dokumentarnog materijala iz novina, i u predstavi Mroué-performer izlaže izveštaj publici. Sedeći skriven u gledalištu, zauzima poziciju naratora, dok se izveštavanje u direktnom prenosu emituje na ekran na sceni, postajući predstava izveštavanja. Mroué-narator tako glumi sopstveni realni identitet: autora Mrouéa. Osim ovog utrostrukčavanja funkcije izvršioca, na dramaturškom nivou, predstava iznosi poređenje između fakta i fikcije, te u njoj sama realnost postaje fikcionalna kreacija (u teatru), a fikcija deo realnosti (politike i mas medija). Tako od potrage za nestalim službenikom postaje potraga za nestalim teatrom.

Erzen Shkololli

Albanski umetnik sa Kosova je uveden u registar sa svojim video-radom *Hey You...*, prikazanim na Manifesti 4, 2002. godine. Shkololli u formalnom smislu nastavlja taktiku Naskovskog i Tomić, i izlaže snimak doslovнog nastupa albanske folk-pevačice Shkurte Fejza koja peva svoju čuvenu pesmu *Moj Europe (Hej Evropa)* iz 1980ih godina.

(Vid. www.kontakt.erstebankgroup.net/report/galleries/issue15_Erzen+Shkololli+_Hey+You_video/)

Ne samo da je dokumentarni video-snimak folk nastupa uveden u kontekst umetničke izložbe, već je isti ready-made postupak sproveden i unutar samog rada. Naime, izvedba pevačice u narodnoj nošnji je istrgnuta/očišćena od svog konteksta (u materijalnom smislu, od orkestra, publike, bine i sl.) i smeštena u umetnički kontekst – pevačica izvodi u apstraktnom, čisto belom prostoru, dobijenim hroma-key postupkom, čime se postiže efekat bele kocke. Ovaj postupak omogućava Shkololliju i transformaciju značenja izabranog neumetničkog predmeta: *Moj Europe* je čuvena ekstremno nacionalistička

albanska folk pesma, koja je u doba SFRJ bila zabranjena, a sama pevačica je zbog nje bila uhapšena. Kao ready-made, video-performans *Hey You...* – upravo tim čišćenjem konteksta i izlaganjem golog predmeta – ogoljava besmislenost nacionalističkog poziva pesme (s obzirom da se njen appetit ne zadovoljava ujedinjenjem Albanaca sa Kosova i iz Albanije, već se megalomansi proteže na sve više i više prostora na kojima žive Albanci, na kraju uključujući i Brazil i Australiju), ali i besmislenost državne represije koja je pesmu shvatila kao deo pretećeg političkog projekta.

Tino Sehgal

Tino Sehgal, nemački koreograf realizuje performans *Bez naziva (Untitled, 2001)*. Performans je predviđen za izvođenje u ‘beloj kocki’ – tipičnom galerijskom prostoru fetišizovanom u visokom modernizmu, a zamišljen je kao ‘muzej plesa 20. veka’. Nagi plesač (Sehgal) bez pratnje muzike izvodi ‘eksponate’ – fragmente ikoničkih koreografija/plesova 20. veka: počevši od Isadore Duncan i završno sa Jerômeom Belom. Ovaj performans pokreće pitanja o kontekstualnoj determinisanosti pojmova kao što su ‘oslobodeno telo’ (Duncan), ‘eksprešija’ (Graham), ‘nađeni pokret’ (Cunningham), ‘doslovna/pešačka izvedba’ (Rainer) itd, ali i konceptata kao što su originalnost, fetišizacija, koreografski rukopis itd. Međutim, koristeći ove koreografske rukopise ne kao polazište za razvijanje novog koreografskog materijala, već izvodeći ih doslovno kao demonstracije, Sehgal postiže efekat ready-made-a: transplantacija plesa u kontekst vizuelnih umetnosti ('bela kocka'), transplantacija istorijskih plesnih konceptata 'kao eksponata' u kontekst savremenog plesa.

Ono što je najprovokativnije kod Sehgala, koji kao koreograf gotovo isključivo funkcioniše u kontekstu/na tržištu vizuelnih umetnosti (dakle, opet kao svojevrsni 'ready-made') je upravo njegovo insistiranje na efemernosti sopstvenog rada. Naime, ne postoji ni jedna fotografija ovog ili bilo kog drugog Sehalovog rada, a umetnik prodaje radove kolecionarima i muzejima tako što kolezionare ili nekog od kustosa/kinja muzeja 'obuči' kako da pojedinačni rad *izvedu*.

TKH: SMS GERILA

SMS GERILA

autori/konceptanti: Siniša Ilić, Bojan Đorđev, Ana Vujanović

Poziv za učestvovanje u “SMS Gerili”, poslat na e-mailing listu:

“SMS gerila” ukazuje na nedostatak mesta savremene umetnosti u prostoru mas medija. Budžet je minimalan. Pokriva samo neophodna sredstva za rad ili oružje. Taktika je jednostavna i precizna.

- U prostoru mas medija postoji pukotina kroz koju se možemo (skoro) besplatno provući u javni prostor (za razliku od zakupljenih termina, oglasa, reklama, pa i emisija o savremenoj umetnosti, koji vrše mediokritizaciju čitavog polja

savremene umetnosti ZA društvo). Ta pukotina je TV chat sms porukama gledalaca, koji emituju brojne TV stанице.

- Okupićemo što veći broj saradnika (aktera savremene umetnosti), koji će učestvovati u performansu.
- Akcija je nenajavljen na samim TV stanicama; počinje iznenada i isto tako se završava. Učesnici okupiraju prostor mas medija smsovima savremene umetnosti i o savremenoj umetnosti (političkim, istorijskim, malo poznatim referencama, informativnim, aktivističkim, problematizujućim, kritičkim, nepoželjnim, ozbiljnim, onim što ih novinari nikad ne pitaju, onim što diskurs mas medija isključuje...).

- Pretpostavka 1:

Mediji pokušavaju da cenzurišu “SMS Gerilu” zarad regularnog toka smsova. Zato, njih mora biti toliko mnogo da zakrče prostor za TV chat i oduzmu ga *juboxu* i ljubavnim i seks oglasima.

- Pretpostavka 2:

Akcija će verovatno biti poluneuspešna. Ali upravo je to simptom. Dva sata čistog simptoma koji savremena umetnost izvodi za društvo. Taj simptom dolazi 'odozgo' (iz *roota* sveta umetnosti) i time odražava stvarne potrebe savremenog sveta umetnosti – jer 'odozgo' (iz kulturne politike), on je evakuisan.

Direktni cilj akcije:

oteti nakratko prostor mas medija za savremenu umetnost

Širi cilj akcije:

savremenom umetnošću repolitizovati nepolitički prostor mas medija u tranzicijskoj Srbiji

Rekapitulacija “SMS Gerile”:

“SMS Gerila” je izvedena 11. oktobra 2005. godine u Beogradu.

SMS poruke su slate i emitovane na različitim televizijskim komercijalnim programima u udarnom terminu 22:00-00:00 časova.

Napadnuti su TV programi: TV Palme, Stankoma, Košave, i nacionalne stanice RTS/ 3K.

Akciju nenajavljenog upada u mas medijski prostor je izvela grupa umetnika/ca i teoretičara/ki iz Beograda:

Jelena Bogavac, Milena Bogavac, Vlatko Ilić, Tanja Marković, Maja Mirković, Dušan Murić, Jelena Novak, Marta Popivoda, Jelena Knežević, Mirjana Boba Stojadinović, gosti iz Ljubljane: Igor Štrmajer i Brane Zorman, kao i autori projekta.

“SMS Gerilu” podržalo Ministarstvo kulture Republike Srbije.

“SMS Gerila” je, zatim, po licenci *Teorije koja Hoda* uspešno izvedena i na lokalnoj TV stanci Jesenjin u Novom Sadu.

Akciju su izveli novosadski umetnici, u organizaciji Per.Arta.

Novosadska “SMS Gerila” je izvedena 11. 12. 2006; u terminu od 00:00 do 02:00 časa.

Obe akcije su dokumentovane u vidu video materijala i “partiture” poslatih sms poruka.

SMS GERILA

kao/ili promišljanje pravih/vlasničkih odnosa u prostoru umetnosti i kulture u doba postsocijalizma¹⁴

Ana Vujanović

U ovom tekstu se bavim podelama kompetencija u društvenom prostoru i mogućnostima uzajamne hibridizacije i kontaminacije podeljenih delova. Temu razmatram kroz prizmu umetnosti. U skladu s tim, problematika koju razmatram je: mogućnosti okupacije i reapproprijacije javnog prostora, sa naglaskom na efekte ograničenosti pristupa. Tema je povezana sa mojim lokalnim kontekstom: Srbijom kao postsocijalističkim društvom, u kojem su prostor umetnosti, kao i svakodnevice brutalno natopljeni polu-desno-orientisanom-makropolitikom i (njenom) polu-neo-liberalnom tranzicijskom makro-ekonomijom. Jedno od ključnih pitanja ovde je pitanje vlasničkih odnosa u ‘apstraktnom prostoru’ umetnosti i kulture u doba post-socijalizma. Ti odnosi nisu samo materijalni već i simbolički: vlasništvo nad javnim diskursom, dominantnim paradigmama, istorijom, znanjem, konceptima, istinom... i te “opasne veze” smatram ključnim za konstruisanje prostora.

TkH (Teorija koja Hoda) teorijsko-umetnička skupina iz Beograda se bavi problemom koji sam upravo opisala u umetničko-političkoj akciji nazvanoj “SMS Gerila”, i izvedenoj u oktobru 2005. Akcija je deo projekta koji se bavi pitanjima prostora savremene umetnosti u Srbiji danas, i realizovana je kao kratkoročna okupacija prostora mas medija u Beogradu¹⁵.

Kada razmišljam o prostoru savremenog društva ne mogu da zaobiđem razmišljanje o raspodeli prostora. Moje polazište je da ne postoji prethodno-postojeći kompaktni društveni prostor koji je, ili će biti ili može biti podeljen kasnije i regulisan na taj način; upravo suprotno, podela je ono što konstituiše, formira i oblikuje sam prostor. Upravo zato nemam iluzije o društvenoj celovitosti niti vraćanju na nju u boljoj budućnosti, već ču se baviti samom tom podelom, što znači prostornim granicama, ograničenjima, ivicama i barijerama.

Podela savremenog društvenog prostora je i materijalna i simbolična, i one su stalno isprepletene. Materijalna podela se odigrava kroz sistem vlasništva nad društvenim institucijama (u širokom smislu, kao kod Althussera i Foucaulta), a simbolička podela (ovde se uglavnom oslanjam na Jacquesa Rancièrea) je izvedena kroz institucionalne diskurse omogućene i podržane raspodelom kompetencija i podelama “čulnog” (*distribution* ili *partition of the sensible*).

Materijalna podela kroz sisteme društvenih institucija je jedna od osnovnih karakteristika modernog društva. Ona se obično čini transparentnom zahvaljujući vladavini kapitalističke logike privatnog vlasništva i njenoj ideologiji slobode, gde je reč *sloboda* postala sinonim za separaciju i autonomiju. Kako Homi Bhabha predlaže u knjizi *Location of Culture*:

Transparentnost je akcija distribuisanja i uređivanja razlikujućih prostora, pozicija, znanja u odnosu jednih prema drugima, prema različitom, diskriminatornom, ne inherentnom smislu za red. To rezultira regulacijom prostora i mesta, kojoj je pripisan autoritet.

Transparentnost materijalne raspodele modernog društva ima juridičku moć da sakrije svoju političku dimenziju kvazi-očiglednom logikom liberalnog kapitala, što lako vodi

¹⁴ Tekst je napravljen prema izlaganju na simpozijumu Slovenskog društva za estetiku, Ljubljana, 2005.

¹⁵ Trenutno, planira se sledeća akcija u Novom Sadu u organizaciji Per.arta i sa lokalnim umetnicima.

onome što je Althusser napisao o vremenu/prostoru kapitala: prostor bez mesta, vreme bez trajanja, koje nimalo nije transparentno – već je hibridno i sasvim kontaminirano.

S ove tačke gledišta, a imajući na umu poznatu Foucaultovu teoriju o društvenim institucijama i materijalnosti diskursa, kao i Althusserovu tezu o relativno autonomnim društvenim praksama, može se zaključiti da je materijalna podela prostora uvek-već i simbolička. Marina Gržinić napominje da je ključni momenat ‘pravljenja politike’ razmišljanje o drugačijoj ekonomiji – što znači preispitivanje uvek-vlasničkih odnosa, različitih vlasništva, npr. vlasništva nad istorijom. Na ovoj tački razmatranja, ulazimo u nestabilno područje “semiotičke ekonomije”, koja je regulisana pripisanim društvenim kompetencijama i uključuje vlasništvo nad značenjem i vidljivošću, javnim diskursom, paradigmama, istorijom, znanjem, konceptima, istinom, zdravim razumom, prisutnošću u javnom prostoru itd. Prostor semiotičke ekonomije je politički *par excellence*, ako sledimo Rancièreove teze o politici kao re-konfiguraciji prostora kao političkog, iznete u *Disagreement* i jasno objašnjene u intervjuu za časopis *SubStance*: “politika je pre svega borba oko čulnog materijala”. U toj liniji, politici su potrebne sve te prostorne odvojenosti, jer: “...političko uvek ulazi u igru kada su u pitanju podele i granice” (Rancière, *SubStance*). I tu izrancuju opasne veze ekonomije i politike (npr. u prostoru umetnosti).

Francuski teoretičar i bivši situacionista Henri Lefebvre se u knjizi *The Production of Space* bavio problemom prostora u ovom smislu i uveo pojam “apstraktnog prostora”, postavljajući ga u područje birokratske politike. Prvenstvo kapitalističke ekonomije nas upućuje na prevlast i dominaciju prostora nad vremenom u kapitalističkom društvu, tako da je njegova osnovna kritička taktika reappropriacija i divertiranje prostora (ne vremena). U skladu s tim, *detournement* (skretanje, diverzija), kao centralni pojam situacionizma, se kod Lefebvra redefiniše na sledeći način:

Postojeći prostor može da nadživi svoju originalnu namenu i *raison d'être* koji determinišu njegove forme, funkcije i strukture; on tako može postati upražnjen i prijemčiv za divertiranje, ponovo prisvajanje i stavljanje u upotrebu sasvim drugačiju od inicijalne.

U *Društu spektakla*, lider situacionista Guy Debord insistira na prvenstvu vremena i njegovom ponovnom otkriću, pa je za njega “prostorno otuđenje” u modernom društvu tek rezultat kapitalističke proizvodnje zamrznutog, ne-istorijskog vremena. Tako, da bi se uništio spektakl, mora biti ponovo otkriveno istorijsko vreme. U *The Production of Space* Lefebvre ustvari kritikuje Debordov pristup, insistirajući na prvenstvu prostora i neophodnosti njegove reapproprijacije. Za njega, kapitalistička lažna svest nije lažna svest o vremenu već o prostoru, jer nijedna društvena “konkretna apstrakcija” (kao što su: ideologija, država, roba, novac itd.) ne može postojati nezavisno od prostora već samo kao prostorna kategorija. Da bismo sproveli ozbiljnu kritičku strategiju, prvo prostor mora biti ponovo prisvojen; a istorijsko vreme će zatim biti ponovo otkriveno “u prostoru i kroz njega”. Lefevbreov apstraktni prostor nije homogen “iako teži da se pojavi i bude viđen kao homogen”; on se samo čini transparentnim, ali zapravo “sve je zataškano”. Zato Lefevbre napominje da je “prostor iluzoran, a da tajna iluzije leži upravo u transparentnosti”.

Upravo apstraktni prostor stvara društvenu homogenost, i to može objasniti mesto umetnosti u današnjem društvu. Postoje različite concepcije o odnosima umetnosti i društva, i mogla bi se upisati jedna pojednostavljujuća putanja između dve ekstremne concepcije. Jedna je concepcija umetničke autonomije u odnosu na društvo, koja umetnost smatra transcendentnom kategorijom naspram društvene realnosti. Ova concepcija se dalje deli na “umetnost radi umetnosti” i “društveno angažovanu umetnost”. Drugi ekstrem je concepcija po kojoj je umetnost element nadgradnje,

direktno determinisane od strane društvene baze. Polazeći od tog pristupa, nazvanog “teorija ogledanja”, umetnost uvek reflektuje društvo u kojem nastaje. Međutim, prema altiserovskom neomarksističkom (/post-/strukturalističkom) pristupu, umetnost nije prostor transcendencije društvene sfere, već unutar-društvena ‘označiteljska praksa’ koja ima izvesnu autonomiju unutar društva. Altiserovskom terminologijom (iz *Ideology and Ideological State Apparatuses*), umetnost jeste relativno autonomna društvena praksa kao jedan od ideoloških aparata, koji su svi unutar-društvene, dozvoljeno-izuzetne društvene prakse. Polazeći od te teze, urednici slovenačkog časopisa *Problemi-Razprave* napisali su čuveni uvodnik *Umetnost, družba/tekst*, ukazujući na to da su i formula o umetnosti kao ogledalu društva i ona o umetničkoj autonomiji bazirane na zapadnjačkoj humanističkoj idealnoj figuri slobodnog autora-subjekta. Međutim, Althusser a kasnije i uredništvo *Problema-Razprava*, kao i mnogi drugi teoretičari ukazuju da je “unutrašnja spoljašnjost” umetnosti u društvenom prostoru njeno konstitutivno mesto. Sada se možemo vratiti Lefebvreu. Upravo društveno regulisano skrivanje materijalnog mesta umetnosti nju čini izuzetnom praksom koja se čini transcendentnom. Posmatrajući mesto umetnosti na ovaj način, može se razumeti kako se njena kvazi-spoljašnjost u odnosu na društvo konstituiše upravo zahvaljujući društvenim mehanizmima, zarad njene ideološke funkcije očuvanja imaginarnе stabilnosti društva kao jedinstvenog prostora. Ili da kažem to ovako: Šta učiniti sa svim tim galerijama, pozorištima, festivalima, a ne unutar njih? Potencijalno rešenje ovog problema bi moglo biti: napraviti nova mesta za umetnost u društву, koje se može izvesti kroz reformiranje, divertiranje starih, etabliranih prostornih podela. Reformacijske umetničke prakse su nemoguće bez rizika za samu umetnost, s obzirom da to nije ništa drugo nego borba, borba za performativno konstituisanje sopstvenih teritorija unutar društva.

Sada će primeniti teze na aktuelni kontekst Srbije, insistirajući da nije u pitanju samo teritorijalno mesto, već i veze sa političkim resursima koji se tiču borbe za moć unutar tog prostora. Današnja Srbija, kao društvo u tranziciji iz socijalizma ka neoliberalnom kapitalizmu – sa svom svojom skorašnjom ratnom istorijom, spoljnom politikom i internim problemima sa desničarskom ideologijom, političkim skandalima, korupcijom, sramnim aferama vezanim za parlamentarne procedure, procesom privatizacije itd – može biti savršen primer toga kako birokratska politika skriva svoje uticaje na novo slobodno tržište. To je savršen primer upravo zbog svog neuspeha. To znači da je Srbija primitivno kapitalističko društvo, koje (još uvek) nije sposobno da izglađi “šavove” podele društvenog prostora i pripisivanja kompetencija tim delovima. Kako Srbija nije završila fazu akumulacije prvobitnog kapitala, njeno kvazi-slobodno tržište se samo otkriva kao birokratska politička močvara. U neuspehu da sakrije šavove, Srbija – kao društvo u kojem se prostorne granice stalno preklapaju – pokazuje kako je skrivanje ono što konstituiše transparentnost u jednom razvijenijem i uspešnijem kontekstu (upravo kako je to Lefebvre opisao).

Plašim se da mi, angažovani unutar sveta umetnosti nemamo mnogo šta da uradimo sa tim procesima. Ili, u optimističijem tonu: nemamo, sve dok ne napustimo prostor određen za umetnost, i uđemo u drugi društveni prostor, re-formirajući pritom oba. Do tog momenta, bez obzira koliko bila radikalna i kritična, umetnost učestvuje u osnaživanju homogene slike društvene zajednice, radeći u “sopstvenoj sobi” koja joj je obezbedena društvenim konsenzusom. Kao što je Rancière primetio (u *SubStance*),

Umetnici u zapadnom društvu se trude da na te stvari gledaju individualno – ako imaju preduslove, ono što Virginia Woolf uspostavlja kao “sopstvenu sobu” – oni se samo bave svojom umetnošću.

Ne zastupam ideju izjednačavanja umetnosti i života, umetnosti i politike, već zastupam umetničke taktike hibridizacije (Bhabha) i kontaminacije (Gržinić) društvenog prostora u svakom njegovom delu. To se može postići kroz preko-konsenzuske promene, proširenja i izazivanja samog umetničkog prostora, koji bi započeo pregovore unutar organizacijskog (i) društvenog prostora. Kada govorim o konsenzusu, govorim o onom što je Rancière napisao u *Disagreement*:

Konsenzus ne znači jednostavno sporazum između političkih partija ili društvenih partnera o zajedničkim interesima zajednice. To znači i rekonfiguraciju vidljivosti zajedničkog. Što znači da su datostи bilo koje zajedničke situacije objektivizirane na takav način kao da se više ne mogu prilagođavati neslaganjima i debatama, polemičkim uokvirenjima kontroverznog sveta u dati svetu.

U skladu s tim, a u suprotnom maniru, ne-učinkovita Srbija je kontekst koji nas sam gura ka *disenzusu* o podeli prostora. Radeći u tom pravcu, umetničke prakse ne mogu da promene društveni prostor na "globalnom nivou", ali mogu da naglase potrebu za rekonfiguracijom naših okvira u raspodelu koja ide preko već postojećih mehanizama moći i konsenzuskih pristupa resursima.

Radeći u ovom polju, napravila sam malo istraživanje o zakonskim procedurama u srpskim mas medijima i sferi javne komunikacije, od 2000. godine.¹⁶ Neću sada izlagati detalje o zakonima i poteškoćama sa njihovih primena, kašnjenju u transformaciji RTSa u javni servis, aferama vezanim za rad Republičke radio-difuzne agencije, ili o postojecem medijskom haosu u Srbiji. Umesto toga, rezultati i činjenice koje sam pronašla su već deo postavke ključne teze o podeli društvenog i kulturnog prostora u tranzicijskoj Srbiji, koju sam iznela, a bili su takođe uključeni u akciju TkHa koju sam pomenula na početku. Da rezimiram, poenta je da su (demokratske) promene u Srbiji 2000. godine, i početak tranzicijskih procesa indukovali potrebu za promenama u medijskom prostoru, čiji je cilj bila demokratska i vlasnička transformacija. Mnogi očekivani zakoni su doneti i prihvaćeni; ali skorašnja praksa implementacije zakonskih regulativa u oblasti mas medija pokazuje da u lokalnom kontekstu prihvatanje zakona ne podrazumeva i njihovu primenu – jer neprimenjivanje istih ne povlači posledice. Na primer, Zakon o radio-difuziji, kao osnova, donet je 2002. godine ali još uvek nije u upotrebi. Poseban problem je Republička radio-difuzna agencija, osnovana 2002. godine, koja još ne može da počne sa radom zbog mnoštva grešaka u radnim procedurama. Svi problemi implementacije zakona mogli bi biti (a ponekad i jesu) prepoznati kao političke intervencije. Čak, često izgledaju kao sabotaže od strane vlasti i moćnih medijskih magnata, jer je zahvaljujući njima zvanični organ u konstantnoj blokadi, a to obezbeđuje sigurni *status quo* u radio-difuznom prostoru i haos u distribuciji frekvencija i njihovih namena. Postoji kompleksni jaz između novog pravnog sistema, formiranog u skladu sa praksama drugih evropskih zemalja, i njegovog implementiranja punog proceduralnih prepreka. I upravo to može biti jedna od osnovnih karakteristika tranzicionog društva, gde apstraktni prostor konstantno oblikuje materijalni, i bezuspešno pokušava da sakrije veze između njih.

Ne nudim nikakvo veliko rešenje za kritičke umetničke prakse koje pokušavaju da budu relevantne u/za savremenim društvenim prostorom. Ali taktike insistiranja na hibridizaciji i kontaminaciji mogu imati efekta u ovakvim kontekstima, proizvodeći "među-prostore"

¹⁶ Izvori: Zakon o radio-difuziji, 2002; Javni zakon o informisanju, 2003; Zakon o telekomunikacijama, 2003; Zakon o slobodnom pristupu informacijama od javnog značaja, 2004; Zakon o promenama i dodacima Zakonu o radio-difuziji, 2004; Elementi strategije razvoja radio-difuzije Srbije; Nacrt strategije za razvoj radio-difuzije u Srbiji, Plan nacrt za raspodelu radio frekvencija; Statut Republičke radio-difuzne agencije; Informacije o aktivnostima Republičke radio-difuzne agencije (septembar 2005); www.rra.org.yu, www.anem.org.yu, www.nuns.org.yu, www.b92.net

koji provociraju kvazi-stabilne kategorije. Ovde možemo posmatrati hibridizaciju prema Bhabhinoj tezi unutar polja politike identiteta:

Ideja hibridizacije funkcioniše za sve vrste pozicija subjekta: svako mesto gde možete da prelazite kategorije, zauzimate dve pozicije subjekta odjednom, ili nađete prostor između definisanih pozicija subjekta... je mesto hibridizacije. ...Hibridizacija ...je izazov ideji ujedinjene 'imaginarnе zajednice...'.

Na sličan, ali ne isti način Rancière vidi neku vrstu hibridizacije kao ključnu za svaku kritičku umetnost kada piše:

Glavna procedura političke, ili kritičke umetnosti sastoji se iz omogućavanja susreta i mogućih sudara heterogenih elemenata. Sudar tih heterogenih elemenata trebalo bi da provocira prekid u našoj percepciji, i otkrije neke tajne povezanosti stvari skrivenih iza svakodnevne realnosti... Povezanost heterogenih elemenata govori o njihovoј čitljivosti. Ukazuje na tajne moći i nasilje.

To nije pitanje subverzije, već konstantne kontaminacije različitih društvenih prostora (kroz umetničke prakse). Kao što Marina Gržinić objašnjava njen i rad Aine Šmit u razgovoru sa mnom:

Mi uvek zapravo pravimo politiku, a ne umetnost, tražeći revoluciju kroz kontaminaciju. Nije nam cilj samo lep eksperimentalni gest umetnosti koja teži bezgraničnoj autonomiji, izvan politike; u našim radovima sve je zagađeno, svaka slika (sličica) je natopljena spoljašnjim prostorom, a svaka spoljašnjost koja postoji "tamo vani", u tzv. društvu i politici je napadnuta tom unutrašnjošću, umetnošću.

Na kraju, govoriću o jednoj skorašnjoj umetničkoj praksi koja se bavi ovom problematikom. TkH, teorijsko-umetnička grupa iz Beograda koja se, između ostalog, direktno bavi problemima umetničkog prostora u društvu, odnosima umetnosti i mas medija, podeli kulturnog prostora, jednom rečju – nedostatkom prostora za savremenu umetnost u mas medijima.

U okviru toga, TkH je izvela umetničko-političku akciju nazvanu "SMS Gerila". "SMS Gerila" je realizovana 11. oktobra 2005. kao SMS napad na beogradske komercijalne i nacionalne TV programe koji obično prenose sms poruke gledalaca. Polazišna tačka je bila ispitivanje granica pristupa u haotični javni prostor, kada taj pristup nije konstitutivni već problematizujući za taj prostor. Akciju je inicirao vizuelni umetnik Siniša Ilić (sa saradnicima u realizaciji i konceptualizaciji projekta, Bojanom Đorđevim i sa mnom) i zamišljen je kao gerilska okupacija prostora mas medija savremenom umetnošću. To nije bila dugoročna akcija; namera joj je bila da napravi kratku invaziju, koja skreće pažnju publike na postojeći problem. Zato smo kao mete odabrali popularne TV stanice (Palma, Košava, Stankom, RTS – 3. kanal...), i izveli akciju u udarnom televizijskom terminu (između 22:00 i 00:00 časova), pozivajući aktere savremene lokalne umetničke scene da nam se pridruže u akciji. Učestvovalo je oko 15 "izvođača" i poslat je nekoliko stotina sms poruka u periodu od dva sata, koje su preplavile prostor za televizijski SMS chat. SMS poruke bile su poruke savremene umetnosti i o savremenoj umetnosti, one koje su uvek isključene iz populističkog i popularnog diskursa mas medija: političke, kritičke, aktivističke, problematizujuće, dosadne, ozbiljne, nepoželjne, nezanimljive, istorijske, konceptualne poruke itd.

Akcija je namerno izvedena na marginama mas medija, jer su regularna mesta upravo ona gde savremena umetnost prečesto gubi svoju kritičku dimenziju za/u javnost/i. Izvedena na mestima za TV chat, "SMS Gerila", otvara male hibridne međuprostore (*intersticies*, Bhabha) umetnosti i masovne kulture u apstraktnom prostoru srpskog društva. Ti međuprostori nisu bazirani na umetničkom flertovanju sa pop kulturom, što je u kontekstu Srbije omiljena i zabavna taktika, već na materijalnim izazovima materijalnih granica apstraktног prostora, preko sporazuma o podeli prostora za delovanje i značenje

umetnosti i popularne kulture. To ‘preko’ nije emancipatorski (“mi želimo da emancipujemo mediokritetsku TV publiku”) niti adolescentski transgresivni gest (“mi hrabro prekoračujemo konzervativni poredak”). Ne, mi izvodimo akciju precizno i bukvalno, van prostora određenog za umetnost, u prostoru mas medija, privremeno mu menjajući namenu.

TkH planira da nastavi projekat sličnim malim akcijama ulaska u prostor mas medija (učestvovanje u kontakt emisijama na TV i radio programima, SMS napadi u drugim gradovima, saradnje sa hakerima koji bi omogućili slobodan pristup TV chatovima itd), iz institucije umetnosti (onako kako je uspostavljena i znana u Srbiji). Ono što nam je važno je činjenica da vlasništvo nad javnim prostorom u Srbiji nije samo ekonomsko, iako je njegov cilj da se – u skladu sa neoliberalizmom – prikaže kao nepolitičko. Neke informacije o njegovoj političkoj dimenziji sam dala u kratkom pregledu novih srpskih medijskih zakona i njihovih implementacija. Ono na šta smo posebno obratili pažnju u ovoj akciji jeste repolitizacija vlasničkih odnosa u desničarskom javnom prostoru, što može biti glavni razlog nedostatku prostora za umetnost u mas medijima – a na šta do sad nismo obraćali pažnju. Stoga, jednostavne sms poruke koje smo slali u velikom broju postavljaju pitanje: kakva je arhitektura moći i vlasništva nad javnim prostorom u današnjoj Srbiji i njenim lažno-slobodnim tržistem, i kako je političnost isključena iz te veze – šta je uzrok, a šta posledica?

Savremena umetnost u Srbiji nema kompetenciju da postavlja ta pitanja; ta kompetencija joj (još uvek) nije dodeljena. Ali mi ne prihvatom sporazum i pokušavamo da budemo politični koliko god je moguće, u skladu sa onim što je Rancière opisao: “Danas je umetnost sve više i više stvar distribucije prostora i problema redeskripcije situacija. To su sve više i više stvari koje su tradicionalno pripadale politici. Ali ona ne može pretežno okupirati prostor ostavljen/nastao slabljenjem političkog konflikta. Ona mora da ga preoblikuje uz rizik testiranja granica sopstvenih politika”. Posmatrano na ovaj način, “SMS Gerila” deluje kao politička umetnost zbog svoje diverzije koja reartikuliše prostor različitih institucija, osporavajući čak samu sebe kao umetnički rad.

Literatura i citirani radovi:

- Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, u *Mapping Ideology*, Slavoj Žižek (ed), Verso, London-New York, 1995
- Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York, 1994
- Guy Debord, *Društvo spektakla; & Komentari društva spektakla*, Bastrand Books – Arkzin, Zagreb, 1999.
- Marina Gržinić i Ana Vujanović, “To nije crvena, to je krv!” – razgovor, *TkH*, br. 9, Beograd, 2005.
- Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Routledge, London-New York, 1991
- Jacques Ranciere, *Disagreement – Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999
- Jacques Ranciere, “Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement” – intervju Solange Guénoun, James H. Kavanagh, *SubStance*, 92, 2000
- “Umetnost, družba/tekst”, *Problemi-Razprave*, št. 3-5, Ljubljana, 1975.

prevod sa engleskog: Siniša Ilić, redakcija: Ana Vujanović

ČOVJEK.STOLAC: Beleške

Goran Sergej Pristaš

Performans *Čovjek.Stolac* je bio pokušaj pronalaženja nečeg zajedničkog sa živom istorijom performans arta u Hrvatskoj. Pozvali smo performeru Damira Bartola – Indoša da sarađuje sa nama na pravljenju “cover¹⁷” verzije njegovog performansa *Čovjek.Stolac* iz 1981. godine, u kojoj bi sada pored njega izvodili i Nikolina (Bujas Pristaš) i Pravdan (Devlahović). Ono što je proizašlo iz ovog susreta je komad koji je neaktuelan kao istorijski opis (jer je previše ličio na tehnike “trećeg teatra”), ali takođe zato što je prevodio neku buntovničku energiju performansa-uzorka koja više nije bila upućena na prepoznatljivi cilj/metu. Veliko zadovoljstvo i zabava za sve nas koji smo radili je da je komad funkcionalisan u proklizavanju između znanja, interpretacije i razumevanja, i da je Indošev originalni komad bio referantan u veoma ograničenom kontekstu, ali pošto je obnovljen, uživo izведен, figurirao je kao garancija iluzije ukorenjenosti grupe u očigledno identitetsku kulturu.

U isto vreme, ispraznjena od svakog prepoznatljivog progresa, proizvodnja novog na temelju istorije novog pozorišta onda govori samo o proizvodnji kao takvoj – na istom mestu i među znanim obeležjima – ali skrećući sa svih mogućih putanja u vremenu koje će doći.

Želeo bih da mislim o komadu *Didroov nećak* na isti način. Taj komad je napravljen kao let/beg kroz mnogobrojne označiteljske režime, nikada sa tačke nedogleda, ali uvek skoro-tamo, uvek u režimu reprodukcije, ali nikada u sadržaju. Statični beg i pravo na neodgovornost za svet identiteta i nužnosti, kontra-lakrdijski.

*

Sećam se dve paradigmatske izvedbe *Čovjeka.Stolca*, koje pokazuju efekte čiste primernosti tog komada, njegovog postojanja samo u maniri šta-možemo-učiniti, njegovog postojanja kao komada i kao celine u isto vreme, izvan sebe, čistog lingvističkog postojanja, performansa koji se dešava samo u jeziku.

Čovjek.Stolac je razvijan kao *work-in-progress*. Pošto smo bili trupa koja je tek počinjala, nismo imali budžet ni za produkciju niti za probnu salu. Zato smo se dogovorili da ćemo ga izvoditi kao *work-in-progress* na nekoliko manjih festivala u Hrvatskoj, gde bismo mogli da provedemo neko vreme u nekoj prostoriji i kasnije prikažemo rad kao prolaznici. Jedan od tih festivala je bila prva Platforma za mlade koreografe, projekat koji se pojavio sasvim neočekivano kao inicijativa dvoje mlađih plesača iz Zagreba. Pošto tada ustvari nije bilo pravih komada mlađih koreografa, programatori su predstavili dve koreografije koje su izveli učenici/e Srednje škole za ritmiku i ples iz Zagreba, a koje su koreografisali nastavnici. Ono što je bilo više nego očigledno u tom kontekstu je neobično pojavljivanje biopolitičke mladosti. U tom miljeu, Indošev čin postao je bio-istorijski čin pošto je bio vidno stariji, drugačiji i čudniji.

Njegova izvedba stvorila je nelagodu jer je reprezentacijski okvir bio distribuiran kroz telo opšte mladosti hrvatske plesne scene; međutim, ceo festival nije govorio ništa o mladosti te plesne scene, osim da postoje neke mlade devojke u procesu formacije za ples.

¹⁷ Cover se u popularnoj muzici odnosi na novu muzičku obradu i izvedbu nekog starog hita, *prim. prev.*

Poslednja izvedba *Čovjeka.Stolca* se desila u Tanzquartieru u Beču. *Čovjek.Stolac* u kojem je Indoš (koji je počeo sa radom u 1970im) sarađivao sa Nikolinom i Prvdanom (koji su počeli sa radom u 90im) predstavljen je iste večeri na istoj sceni sa performansima Tomislava Gotovca (koji je započeo sa radom 50ih) koji je sarađivao sa Aleksandrom Ilićem i Ivanom Keser (koji su započeli sa radom 90ih) i Raimundom Hogheom (koji je započeo sa radom 80ih) i Philipom Gehmacherom (koji je započeo sa radom krajem 90ih). Ta (dis)konekcija je proizvela zajedničku nit prezentabilnosti za sva tri performansa, među kojima je *Čovjek.Stolac* – koji je prevashodno sav u jeziku spektakularne istoričnosti koja više ništa ne razotkriva – delio sa ostalim radovima samo ovaj bio-istorijski kontekst, koji ga je pretvorio u reprezentaciju još-uvek-živosti Indoševog rada.

**LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM
ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST
(celovečerna drama v petih dejanjih z epilogom)**

Simona Semenič

osebe:

**VASKO S.
DRAGAN K.**

čas: **DANES**

1. dejanje: ZASNOVA

VASKO S.:

GARANTNO PISMO (za poslovne obiske ali udeležbo na prireditvah / for a business visit or for participation in large group events)

Spodaj podpisani (-a) / I, the undersigned

1 (priimek in ime): _____,

surname and name

2 rojen (-a) (datum): _____, v (kraj): _____,

born on (date) in (place)

3 državljan (-ka): _____,

citizen of

4 imetnik osebnega dokumenta (vrsta in številka): _____,

holder of identity document (type and number)

5 po poklicu: _____,

occupation

6 zaposlen (-a) (naziv in naslov podjetja):

_____ ,

employed at (name and address of the company)

7 matična številka podjetja:

_____ ,

company registration number

8 funkcija v podjetju:

_____ ,

position in the company

9 telefon: _____ , e-mail:

phone _____ e-mail _____

vabim v imenu podjetja, ki ga zastopam, naslednjega poslovnega partnerja / on behalf of
the company that I represent, I invite the following business partner:

DRAGAN K.:

10 (priimek in ime):

_____ ,

surname and name

11 rojen (-a) (datum): _____ , v (kraj):

_____ ,

born on (date) in (place)

12 državljan (-ka):

_____ ,

citizen of

13 imetnik potnega lista (vrsta in številka):

_____ ,

holder of passport (type and number)

14 stanujoč (-a):

_____ ,

resident at

15 po poklicu:

_____ ,

occupation

16 zaposlen (-a) (naziv in naslov delodajalca):

_____ ,

employed at (employer's name and address)

17 funkcija v podjetju:

_____ ,

position in the company

18 telefon: _____ , e-mail:

phone _____ e-mail _____

VASKO S.:

19 za obdobje od _____ do _____,
for the period from _____ to _____,

VASKO S.:

20 zaradi (naveda razloga in opis obiska) /
on the basis of (purpose of the visit)

DRAGAN K.:

VASKO S.:

21 Dejavnost poslovnega partnerja oziroma podjetja /
Business partner's or company's activities

DRAGAN K.:

VASKO S.:

22 Naslov prebivališča, kjer bo tujec v času prisotnosti v RS bival
Address at which the alien will be staying in the Republic of Slovenia

2. dejanje: ZAPLET

VASKO S.:

DRAGAN K.:

23 Stroške nastanitve krije:
Accommodation costs will be covered by
poslovni partner; podpisnik garantnega pisma.
the business partner the signatory of the letter of guarantee-

*** (prekrižajte kvadratek pred pravilnim odgovorom / tick the appropriate box)

3. dejanje: VRH

VASKO S.:

24 S partnerskim podjetjem sem poslovni stik vzpostavil prvič, in sicer:
Business contact with the partner company was established for the first time
na mojo pobudo na pobudo poslovnega partnerja.
on my initiative the business partner's initiative.
Poslovni stik je bil vzpostavljen
Business contact was made

DRAGAN K.:

po telefonu; preko e-pošte;
by phone; by e-mail;
na drug način:

by other means:

*** (prekrižajte kvadratek pred pravilnim odgovorom / tick the appropriate box)

VASKO S.:

24 Kotizacija: ni predvidena, plačana, ni plačana.
Participation fees are: not envisaged paid not paid

DRAGAN K.:

VASKO S.:

25 S partnerskim podjetjem poslujem od leta:
With the partner company has been established since: (year) _____ (leto).

VASKO S.:

26 V zadnjem letu sem zaposlene zgoraj navedenega poslovnega partnerja vabil v
naslednjih primerih
In the last year, I issued a letter of guarantee in the following cases

DRAGAN K.:

DATUM	PRIIMEK IN IME	RAZLOG
-------	----------------	--------

4. dejanje: RAZPLET

VASKO S.:

27 Poslovnega partnerja na poslovnom obisku v Sloveniji spremlja
(Business partner is accompanied by)

DRAGAN K.:

VASKO S.:

oseb.
number of persons

Za vsako spremljajočo osebo se izpolni dodatni list "Spremljajoče osebe", ki je sestavni del tega garantnega pisma. Dodatni listi se po vrsti vstavijo pred zadnjo (to) stranjo garantnega pisma.

DRAGAN K.:

SPREMLJAJOČE OSEBE / ACCOMPANYING PERSONS

Številka: _____

Number

1 (priimek in ime): _____,

surname and name

2 rojen (-a) (datum): _____, v (kraj): _____,

born on (date) _____, in (place) _____

3 državljan (-ka): _____,

citizen of _____,

4 imetnik potnega lista (vrsta in številka): _____,

holder of passport (type and number) _____,

5 * stanujoč (-a): _____,

resident at _____,

6 po poklicu: _____,

occupation _____,

7 ** zaposlen (-a) (naziv in naslov delodajalca): _____,

employed at (employer's name and address)
8 funkcija v podjetju:

position in the company _____,

9 telefon: _____, e-mail: _____

phone _____ e-mail _____

* Naslov prebivališča, kjer bo tujec v času prisotnosti v RS bival (če je različno od že navedenega naslova).

** Zaposlen (-a) (naziv in naslov delodajalca - izpolni se samo v primeru, če je podatek različen od že navedenega na prvi strani).

10 Druge morebitne opombe (npr.: sorodstveno razmerje)

Remarks (for example: relationship)

5. dejanje: RAZSNOVA

VASKO S.:

Obvezujem se, da podjetje, v imenu katerega podpisujem garantno pismo, za povabljenе osebe v polni meri krije stroške nastanitve in prehrane ter stroške morebitne nastanitve tujca v Domu za tujce ali Domu za azil ter stroške odstranitve tujca iz države, v kolikor do tega ukrepa pride.

S podpisom tega garantnega pisma potrjujem, da sem seznanjen z določbami Zakona o tujcih (Uradni list RS, št. 93/2005 – uradno prečiščeno besedilo).

V skladu z Zakonom o varstvu osebnih podatkov (Uradni list RS, št. 86/2004 – uradno prečiščeno besedilo) dovoljujem, da se navedeni podatki iz tega obrazca uporabljajo v zbirkah podatkov, ki jih skladno z Zakonom o tujcih vzpostavi, vodi in vzdržuje pristojni organ Republike Slovenije.

I undertake to fully cover the invited person's costs of accommodation and sustenance, costs of the alien's potential accommodation in the Aliens Centre or the Asylum Centre as well as the costs of deportation of the alien from the country in the event this measure must be taken.

By signing this letter of guarantee I confirm that I am aware of the provisions of the Aliens Act (Ur. l. RS, no. 93/2005 – official consolidated text).

In compliance with the Personal Data Protection Act (Ur. l. RS, no. 86/2004 – official consolidated text) I consent to the inclusion of the above data in databases set up, maintained and updated by a competent authority of the Republic of Slovenia.

EPILOG

VASKO S.:

Kraj in datum: _____

Place and date

Podpis garanta: _____

Signature of the guarantor

žig podjetja

Garantnemu pismu so priložena naslednja dokazila, s katerimi potrjujem navedbe:

1. _____
 2. _____
 3. _____
-

3. NOKAUT: TEORIJA

APROPRIJACIJE

**kratak pojmovnik za različite procedure apropijacije,
razvijene u skorašnjim koreografskim i performans praksama**

Bojana Cvejić

Među brojnim francuskim i nemačkim koreografima u Evropi, sredinom 1990ih godina se pojavila težnja ka razlučivanju koreografije i plesa. Izbor da se performans naziva pre koreografijom nego plesom implicira poststrukturalistički i dekonstruktivistički pojam pisma (*écriture*) i time konstituiše ples u obliku propozicije: "ovo je koreografija, što znači, ovo može biti ples". Ono što podupire logiku ove operacije je performativ, govorni čin, karakterističan za opštiju estetiku proglašavanja i intencije: "ovo je umetnički rad ako ja tako kažem" (Donald Judd). Iako izgleda zakasnela, pa time i hibridna – kombinujući uticaje Judson Church Theatera, pop arta, savremene teorije umetnosti i brehtovskog teatra sa konceptualizmom – tendencija definisanja plesa kao otvorenog pojma izvela je uvođenje Duchamp-efekta u širok spektar procedura, od ready-madea do monstruoznosti. U pregledu koji sledi, daću po jednu operativnu definiciju sa primerima za svaki termin kojim sam interpretirala te prakse ili ih izmisnila u saradnji sa koreografima.

Apropijaciju ovde koristim kao kategoriju koja označava širok spektar procedura koje sadrže preuzimanje, de- i rekontekstualizaciju, kopiranje ili asimilaciju nekog artefakta, proizvoda, metode, procedure, forme, stila ili vokabulara iz drugih umetnosti, kulture ili neumetničkog konteksta kao glavni izvor, osnovu ili podlogu umetničkog dela. Apropijacija pripada konstruktivističkoj metodi, koja se striktno bavi već-postojećim objektima, a za razliku od esencijalističke interpretacije ili evolucije od jezgra, čija metoda je obično intuitivna i zasnovana na fenomenološkoj zamisli stvaranja *ex nihilo*.

Apropijacijske prakse

Pronađeni predmet

Samo mali broj primera procedure "pronađenog predmeta" se može uporediti sa "Satisfyin Lover" (1967) Stevea Paxtona, u kojem su jednostavne svakodnevne aktivnosti: šetanje, zaustavljanje i sedenje bile uokvirene u partituru performansa (*performance score*). U radu "Verosimile" (2002) grupe Zoo/Thomasa Hauerta postoji

pokušaj konstruisanja verodostojne situacije u kojoj se za objekte veruje da su nađeni a ne da se za njima traga, ali ta situacija je, svakako, pokazana kao verovatno *fake*: puštanje snimka amaterske izvedbe Arije iz Bachovih *Goldberg varijacija*. Muzički fragment je predstavljen kao-da je zapušteni i neprijazni predmet koji se našao u rukama jedne od izvođača, koja ga je izvodila u detinjstvu pre mnogo godina i kao da ga nejasno izvlači iz tog sećanja.

Slično Steveu Paxtonu i Lisi Nelson, izvođačima koji još uvek potpomažu svoje improvizacije kao-da nađenim predmetima iz svakodnevnog života, muzičar Christian Marclay prilagođava post-kejdžijansku estetiku slučaja i indeterminizma savremenoj ekološkoj etici. Njegov komad "Record without a Cover" (1985) je vinilska ploča na čijoj je površini urezano: "Do not store in a protective package" (*Ne čuvajte u zaštitnoj ambalaži*). Muzika je oblikovana direktno od tragova korišćenja ploče kao komada nameštaja.

Ready-made

Dok mnogi današnji performansi obiluju citatima, samo nekoliko njih ide tako daleko da konstruiše pravi ready-made. U "The Last Performance" (1997), Jérôme Bel koristi originalnu koreografiju Susanne Linke za izricanje smrti autora kao govornog čina ("I am (not) Jérôme Be", "Ich bin (nicht) Susanne Linke", "To be or not to be (Hamlet)", "I am (not) Andre Agassi"). Najbliži ready-madeu, kakav se praktikuje kod Duchampa i Duchamp-efekta, jeste Tino Sehgalov komad namenjen da bude predigra "curtain-raiser", izведен u Mousonturmu, u Frankfurtu 2001. Na početku (nekog) drugog performansa, Sehgal prilazi publici kako bi je pozvao na striptiz šou u najbližem baru. Dok deli karte, on drži predavanje kojim uokviruje naknadnu situaciju gledanja striptiza kao ples.

Asimilacija

Asimilacija se izgleda teško može razaznati ili odvojiti od pukog uticaja drugog stila. Međutim, kada je "materijal", prazni označitelj plesa *par excellence*, namerno falsifikovan na osnovu apropijacije metoda ili stila stranog jeziku dotičnog koreografa/kinje, onda je pitanje na kom nivou operiše asimilacija. U "Bitches Brew" (2004), pokušaj Anne Terese De Keersmaeker da istraži improvizaciju kao radni metod sasvim suprotno njenom insistiranju na strukturalno predodređenoj kompoziciji svodi se najzad na apropijaciju rečnika i sintakse džez-densa i hip hopa. Ti stilovi su bili utisnuti u nepromenljivu strukturalnu matricu kompozicije u svrsi egzotičnog obogaćivanja jezika, a pod alibijem specifične improvizacije u muzici Miles Daves (npr. njegov poziv različitim muzičarima da improvizuju zajedno i njegova kasnija muzička produkcija).

Prebacivanje skupa principa ili sistema

Međutim, kada se u postupku asimilacije skup principa iz drugog medija uočava kao umetak, efekat nekog stranog činioca, ali čiji je izvor tako prerađen u novom mediju da postaje nevidljiv, asimilacija nije ništa drugo do prebacivanje skupa principa ili sistema. U "Out of Order" (2005) Mette Ingvarsten prebacuje tehnike digitalne filmske montaže, kao što su premotavanje unapred i unazad da bi dekonstruisala kretanja narativa. U "Limewire" (2007) Andros Zins-Browne ekstrahuje tehnologiju *peer-to-peer* digitalnog deljenja fajlova i prerađuje je u proceduru generisanja pokreta u grupi.

Izmeštanje i premeštanje iz jednog medija u drugi

Napuštajući multimedije i idući ka oblicima sinestetskog ukrštanja, prenosa i zamene jednog čula u drugom, neki koreografi su bivali inspirisani drugim medijima umesto plesom. Preciznije, time što ne koriste već miču efekte iz drugog (stranog) medija u svoj

polazni medij, oni izmeštaju i premeštaju jedan medij u drugi a da ih zapravo ne mešaju. "Ono što je uvek pozitivna strana otkrića novih medija jeste što pomažu da se stari mediji preciznije definišu", rekao je austrijski filmski autor Peter Kubelka. U "50/50" (2004) Mette Ingvarsten izmešta afektivnu ekspresiju iz (starovremenskog) medija opere i pantomime kako bi je premestila u telo plesača/ice. U "Trike" (2006) Christine Gaigg razvija tehnike *loopinga* između glumaca, muzičara i plesača, saobrazno načinu na koji eksperimentalni filmski autor Martin Arnold dekonstruiše scene iz ranih holivudskih filmova.

Monstruoznost

Izmeštanje i premeštanje jednog medija u drugi može zakomplikovati i proizvesti monstruoznost između medija ili njihovih virtualnih efekata. Monstruoznost – kako je definišu Gilles Deleuze i Félix Guattari – podrazumeva kompoziciju heterogenih činilaca, čija je veza neponovljiv događaj. U "Programme court avec essorage" (1999) Boris Charmatz i Gilles Touyard 'venčavaju' tela i veš-mašinu u jedan protivprirodni spoj, na taj način što je pokret rezultat nemogućnosti prekida na pokrenutom disku koji se ubrzava kao centrifuga. U "héâtre-élévision" (2002) Charmatz inscenira plesnu improvizaciju u različitim kutijama: teatru, TV aparatu, sobi za jednog/u gledaoca/teljku u odsustvu tela izvođača. Gledalac/teljka je pozvan/a da primi performans ekstremnih ali suzbijenih ekspresija i agresivnosti na mestu i u okruženju video instalacije.

Aproprijacije prema nameri i efektu:

Metonimija

Aproprijacija je metonimična ako je objekat prisvojen kao pred-tekst ili oruđe (sredstvo) za govor o nečemu drugom. U "Poor Theater" (2004) The Wooster Group se poduhvatila rekonstrukcije tri neuporedive autorske figure, čije prakse dele jedino status kanona ili remek-dela u visokoj umetnosti: Laboratorium Grotowskog u Vroclavu, kroki portret slikara Maxa Ernsta i predavanje-demonstracija koreografa Williama Forsythea. Uprkos veoma umešnom simuliranju tih objekata, performans je primljen kao parodija, iako je instrumentalizovao predstave genijalnosti kako bi reflektovao protezanje termina "avangarda" u umetnostima kroz čitav 20. vek, kao i karakter sopstvenog rada koji se još uvek percipira kao avangardan.

Diverzija (*détournement*) i kulturni-jamming

Smisao za parodiju zadržale su samo procedure koje danas imaju aktivistički cilj. Elementi situacionističke "diverzije" (*détournement*) – putem koje umetnik/ca ponovo koristi elemente dobro poznatih medija da kreira novi rad sa drugačijom porukom, često suprotnom originalnoj – mogu se prepoznati u procedurama umetnika Barbare Kruger i Jenny Holzer iz 1980ih. Upotreba slogana kao konceptualnih *statementa* realizovanih u marketinškom dizajnu ili na mestu pokazivanja tržišta (kao "I shop, therefore, I am" dizajniran kao novinski oglas, ili "Protect me from what I want" postavljen na Times Square u Njujorku) bila je simulacionistička strategija interpeliranja konzumerstva.

Danas, ova strategija je prešla u kulturni aktivizam, gde je mnogo prisutnija nego u umetnosti i poznata kao kulturni *jamming*. Kulturni *jamming* je čin transformisanja postojećih mas medija kako bi proizveli negativne komentare o samima sebi, upotrebom originalnih medijskih metoda komunikacije. To je oblik javnog aktivizma, koji je generalno suprotstavljen komercijalizaciji i vektorima korporacijske slike. Cilj kulturnog *jamminga* je stvaranje kontrasta između korporacijske slike i realnosti korporacija. To se izvodi na simboličkom nivou, divertiranjem pop ikonografije, obično kao odgovor na rekuperaciju u kojoj su polazno subverzivni radovi i ideje bili prisvojeni od strane

mainstream medija. Recimo, Illegal Art Ensemble su izdali CD, "Deconstructing Beck" (2003) koji se može nabaviti samo na anonimnom web-sajtu. Album je nastao preradom semplova koje koristi čuveni pop muzičar Beck (a gotovo sva njegova muzika se dobija od semplova) bez dozvole (bez autorskih prava) i obradom pomoću softvera koji ih rasklapa i čini disonantnim, pa time "neukusnim" i "ružnim" u poređenju sa Beckovom muzikom. Cilj te akcije je bio da pokaže da samo oni koji plate imaju pravo na krađu intelektualnog dobra (*plundering*).

Izlaganje, demonstracija i iscrpljivanje dispozitiva

Isti cilj – ali pripadajući registru institucionalne kritike unutar visoke-umetnosti – može se naći u ciničnom izlaganju i demonstriranju ili, u više eksperimentalnom maniru, istraživanju vladajućeg mehanizma ili dispozitiva/aparata teatra. U seriji performansa koje započinje 2004. godine ("Véronique Doisneau", 2004, "Pichet Klunchun and Myself", 2005), Jérôme Bel pristupa profesiji plesača/ice, umetnika/ce, pevača/ice uz pomoć osobe u dotičnoj profesionalnoj ulozi kao ready-made naraciji i demonstriranju priče o njegovoj/njenoj karijeri. Metod Xaviera Le Roya, u svim njegovim radovima a naročito u narudžbinama za interpretiranje muzičkog opusa (kao što su radovi kompozitora Helmuta Lachenmanna u "Mouvements für Lachenmann", 2005), započinje čitanjem zatečene situacije ili zatečenog dispozitiva muzičkog koncerta, na primer. Šta ta situacija kao ready-made proizvodi, kako ona distribuira čulno iskustvo, koji je to sporazum po kojem se gledalac/teljka u toj situaciji ponašaju na takav način? Dispozitiv se zatim izlaže, istražuje i iscrpljuje u svim poznatim mogućnostima sve dok ne uzvratiti pogled publike. Slično izlaganje ostvaruje "(Untitled)" (2001) Tina Sehgala, u kojem se niz rekonstruisanih stilova iz plesa dvadesetog veka izlaže, pojačavajući tautološki karakter konvencije: "ovo je koreografija".

Postprodukcija

Sledeći (i post-dekonstruktivistički) korak nakon izlaganja, demonstriranja i iscrpljivanja načina na koje se dispozitiv predočava je postprodukcija. Postprodukcija je tehnički termin iz audio-vizuelnog rečnika koji se koristi na televiziji, filmu i videu. Odnosi se na skup procesa koji se primenjuju na snimljen materijal: montažu, umetanje drugih vizuelnih ili zvučnih izvora, titovanje, nah-sinhronizaciju i specijalne efekte. Kao skup aktivnosti povezanih sa uslužnim delatnostima i reciklažom, postprodukcija pripada tercijalnom sektoru, nasuprot sektoru industrije ili poljoprivrede, tj. sektoru proizvodnje sirovina. Prefiks "post" se odnosi na zonu aktivnosti koja više ne pita: "šta novo možemo napraviti?", već: "kako da to uradimo sa ovim što imamo?" Termin je u teoriju umetnosti uveo Nicolas Bourriaud, da bi napravio razliku između procedura grupe francuskih umetnika (Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno) i njihovih starijih i mlađih savremenika, kao što su Douglas Gordon, Liam Gillick i dr. s jedne strane, i konceptualističkih ili postmodernističko-eklektičnih manevara citiranja sa druge. Primer postprodukcije bi mogao biti "24 Hour Psycho" (1993) Douglasa Gordona, u kojem je Hitchcockov film (1960) usporen da traje 24 sata. U skorije vreme, Mårten Spångberg ("Powered by Emotion", 2004), Mette Ingvartsen ("Why We Love Action", 2007) i Eszter Salamon ("AND THEN", 2007) su eksperimentisali sa različitim tehnologijama reprodukcije koje dolaze nakon što je proizvod napravljen. Recimo, u Spångbergovom performansu se prepliću muzička improvizacija, muzička postprodukcija i karaoke, što su sve procedure i tehnologije dobijanja novog iz *samplea* hiperprodukovanog kulturnog ili umetničkog predmeta.

prevod sa engleskog: Ana Vujanović

KAKO DOSLOVNO PLESATI REČIMA:

Pichet Klunchun i Jérôme Bel

Marina Gržinić

U ovom tekstu, analiziraču nekoliko odabranih predstava izvedenih na internacionalnom festivalu MLADI LEVI 2006. u Ljubljani, na kojem je odličnom selekcijom (Nevenke Koprivšek, direktorke festivala, u saradnji sa drugim partnerima i selektorima) predstavljen pregled izuzetnih radova koji su otvorili produktivnu platformu za analizu aktuelnih tema, ali i procesa i antagonizama u polju izvođačkih umetnosti i savremene umetnosti uopšte.

Moj glavni fokus je performans Jérômea Bela i Pincheta Klunchuna, koji je bio najizazovniji na festivalu. Ostali odabrani performansi koje uzimam u razmatranje se čitaju kroz "oči" analize izvedene na ovom izuzetnom performansu.

1. Pleši!

PICHET KLUNCHUN AND MYSELF (PICHET KLUNCHUN I JA) je "duet o Plesu" Jérômea Bela, francuskog koreografa i plesača, koji se smatra za jednog od najistaknutijih savremenih umetnika u Evropi, napravljen u saradnji sa Pinchetom Klunchunom, tradicionalnim tajlandskim plesačem. Zaplet je jednostavan: dva plesača, Bel i Klunchun, iz potpuno različitih svetova, pričaju o plesu; uglavnom sedeći na sceni, diskutuju o nagosti, religiji, strahovima, tradicijama i koreografiji u formi Platonovih dijaloga. Bel i Klunchun kombinuju znače i gestove, naraciju i apstrakciju; oni porede savremeni ples i hiljadu godina staru tajlandsku plesnu tradiciju, koja je, kako Klunchun priča i pokazuje, zasnovana samo na četiri lika: muškarcu, ženi, demonu i majmunu. Međutim, ova četiri lika nikada ne umiru na sceni, pošto bi to donelo maler. Ovo je gotovo prekopiran "sadržaj" iz najava performansa, i u iskušenju sam da kažem da je to možda, kao što je slučaj sa fotografijama iz performansa, sam Jérôme Bel napisao.

Sa moje tačke gledišta, ovaj duet izvodi naličje savremenog plesa kao i stanje savremene umetnosti i kulture u današnjem svetu globalnog kapitalizma.

Da bih izdvojila neke njegove produktivne elemente, kontekstualizovaču performans još jednom reapproprijacijom, čitajući knjigu Slavoja Žižeka *The Parallax View* (2006). Želela bih na početku da naglasim da se ovo čitanje ili kontekstualizacija ili čak reappropriacija performansa za moj cilj (a svrha je da pokušam da odgovorim ne samo na pitanje šta raditi sa savremenom umetnošću u "nežnom zagrljaju" globalnog kapitala, već i u kom obliku nastaviti rad u umetnosti, i koje argumente, teme i narative gurati u prvi plan na ovom putu) u velikoj meri poklapa sa ovom drugom reapproprijacijom. Mogu da kažem da je ovaj tekst proizvod pogrešnog čitanja i performansa i knjige. Proceduru koju sam razvila ovde moguće je postaviti kao paralelu situaciji u kojoj u performansu *Pichet Klunchun and Myself* Bel poželi da ide nag, i onda svedočimo čudnom nametanja "pristojnosti" od strane Klunchuna, koji ga u tome spriječava. To "čekaj malo, hvala, ali ne treba" je trenutak u kojem nam je omogućeno da se suočimo sa enigmatskim označiteljem, sa željom Drugog u svoj njenoj neprobojnosti. Umesto sirove želje da vidimo Bela nagog, dobijamo potpuno, ali čudno pristojno formulisano, odbijanje.

Šta je glavni cilj Belovog i Klunchunovog dijaloga na sceni?

Prvo) Ovaj performans je u jasnoj kontradikciji sa načinom na koji smo navikli da percipiramo (savremene) plesače koji su nemi na sceni. Ipak, postoje promene u današnjem savremenom plesu, ali reči su korištene kao ispadci koji seku tišinu ili muziku plesne predstave, a ne kao konstantan govor koji traje gotovo dva sata. U dva sata govora, Bel i Klunchun insceniraju naličje onoga što se vidi kao javno lice univerzuma savremenog plesa. Savremeni ples (iako ovaj performans ima i reference iz tradicionalnog tajlandskog plesa) se ovde javlja u okviru Freudovog kauča, da tako kažem, posebno kada znamo da Lacan naglašava da je nesvesno strukturirano kao jezik, ALI ne od strane jezika. Upravo u drugom delu ove važne Lacanove izjave koja je izazvala revoluciju u teoriji, nalazi se nešto što se izvodi pred našim očima u toku performansa. Šta hoću da kažem? Adrian Johnston tvrdi da: "standardno čitanje Lacana kao 'strukturaliste' podrazumeva da, pošto je svaka individua rođena u svetu kojim dominiraju već-uspostavljeni jezici (*langues*), Lacanovo lingvističko nesvesno je proizvod specifičnih jezičkih sistema. Lacan posebno upozorava protiv shvatanja jezika u bilo kom uobičajenom smislu, kao strukturalnog uzroka nesvesnog. Umesto toga, on nagovještava da je pre u pitanju paralelna analogija između dve slične strukture koje neodvojivo penetriraju jedna drugu, nego precizna ekvivalentnost između uzroka i posledice. U engleskom i francuskom jeziku, pojam "jezik" može biti izražen na dva načina: *langue* i *langage*. *Langue* određuje stvarni, specifični jezički sistem: engleski, francuski ili nemački. Približno odgovara engleskom "tongue", i naglašava svakodnevnu upotrebu jezika. Sa druge strane, *langage* je značenjski bliži engleskom "discourse" (nije blizak francuskom *discours*, posebno onako kako ga Lacan koristi). Umesto naglašavanja fenomenološke strane konkretnih artikulacija, kao u *langue*, *langage* se odnosi na strukturisan sistem, gramatiku ili stil koji upravljaju formiranjem izjava: naučni diskurs, religiozni diskurs itd."

Belov i Klunchunov dijalog od 120 minuta je o strukturisanom plesnom sistemu, o njegovoj gramatici, politici, administraciji koja upravlja formiranjem savremene plesne prakse, o njegovom načinu razumevanja plesnih figura, telesnim odigravanjima, njegovoj istoriji, i na kraju, o njegovom diskursu u striktno lakanovskom smislu – diskursu koji je mešavina prakse i teorije značenja i procedura istine o toj praksi. Zato je moguće reći da, iako se odnosi na tradicionalan tajlandski ples, ovaj performans je isključivo o savremenom plesu, njegovim hijerarhijama i sukobima, hegemonim procedurama unutar i izvan plesne situacije kapitalističkog Prvog sveta. Klunchunove reference na tajlandski tradicionalni ples su, tako, već izgovorene iz (njegove) perspektive savremenog plesa – studirao je u SAD a izvođenjem se bavio u Evropi. Zbog toga, dijalog u-prostoru-između (*in-between*) Bela i Klunchuna, koji dolazi iz dva potpuno različita geografska i kulturna konteksta, nije sudar dva sistema; oni komuniciraju izuzetno uspešno u-prostoru-između njih. Oni se jasno razumeju pošto razgovaraju, doslovno, ne toliko o svojim kulturnim razlikama, već o uokviravanju izvan i unutar istog diskursa, o istom *langageu* savremenog plesa. Ovaj *langage* nije transparentan i nije prirodan, iako je konstantno izvođen kao prirodan, gotovo bez istorije, kao i bez istorije sopstvenog diskursa. Ovaj diskurs je upravljan/zamagljuvan/mistifikovan od strane institucija i hijerarhija koje sežu u prošlost sve do Francuske revolucije i francuskih kraljeva, i vraćaju se nazad u sadašnjost preispitujući procedure neoliberalne kapitalističke demokratije i njene upotrebe formi reprezentacije savremenog plesa.

Zbog toga, ova procedura konstruisanja logikâ i modaliteta diskursa savremenog plesa impregniranog od strane moći, institucionalnom logikom i hijerarhijama, je nešto što u *Pichet Klunchun and Myself* ima izuzetnu moć i važnost. To je pokazivanje mehanizama diskursa savremenog plesa i načina na koji kapital interveniše u današnjem globalnom

svetu plesa. Kada turisti iz PRVOG kapitalističkog sveta posete Tajland, oni konzumiraju tradicionalni ples samo kao praznu dekoraciju, ali isto to je moguće reći i za mnogo klasičnih plesnih predstava danas, one su ovde, u "starom svetu" samo dekoracija tog sveta, maniristički stil bez moći. Ovo je razlog zašto su klasične plesne predstave, kao i one savremene doslovno utopljene u rupu multimedijalnog kiča i direktne konzervativne ideologije normalizacije. Diskurs, kao što tvrdi Žižek, uvek označava određenu društvenu vezu, i ima dva načina postojanja: jedan je biopolitička logika dominacije (konceptualizovana kao birokratija, administracija, institucija plesa na primer u prvom kapitalističkom svetu, koja strukturira, odabira i ustanavljuje istorije i sadašnjosti savremenog plesa), a drugi je neprekidna proizvodnja i reaproprijacija viška (vrednosti). Nešto što je ranije shvatano kao lokalna perverzija, u kapitalizmu je uzdignuto do principa društvenog života! Setimo se, na primer DV8 ili Jérômea Bela, ili tajlandske tradicionalne plesne forme ili Mozarta u Austriji – svi oni su danas uzdignuti na nivo savremenih kulturnih (praznih) znakova.

Drugo) Kada Bel odgovara na različita pitanja o savremenom plesu, on to radi u obliku koji se u psihoanalizi zove *Versagung* (ne biti na visini zadatka). *Versagung* je prezentovan kao označitelj koji se pretvara u objekt koji je sveden na inertnu mrlju. Kada je zamoljen da izvede svoju omiljenu plesnu figuru, da je pokaže publici i samom Klunchunu, Bel samo stoji nepokretan na sceni, u uglu. To je označitelj-pretvoren-u-objekt, označitelj sveden na inertnu mrlju koja zastupa kolaps plesnog poretka. *Versagungom* je moguće donekle opisati i celu postavku ovog dueta za ples. Jérôme Bel i Pinchet Klunchun "nisu na visini zadatka" (pričaju umesto da plešu), što znači da izvode kolaps plesnog poretka ne bi li otvorili neku vrstu budućnosti za njega.

Ovde je takođe moguće razviti izvesnu kritiku Bela. Moguće je reći da Bel, zauzimajući poziciju označitelja pretvorenog u objekt, ponavlja odnos analitičara prema subjektu (koji je u psihoanalizi uvek podeljeni subjekt). To može biti predstavljeno kao mrlja ili objekat *malo a*, inertni objekat u odnosu na podeljeni subjekt \$ izražen u formuli: *a - \$; a - \$* u lakanovskoj psihoanalizi je takođe formula perverzije, pa je tako moguće čitati ceo Belov poduhvat i kao perverznu vezu sa savremenom plesnom praksom. Kao što Žižek tvrdi, pervert mazohista, onaj koji zauzima poziciju inertne mrlje ili nepokretnog objekta, stoji na mestu objekta *a*, kao instrument želje drugog, i na ovaj način, služeći svojoj žrtvi, on je postavlja kao histerizovani podeljeni subjekt koji ne zna šta hoće. Pervert (Bel) je onaj koji zna umesto žrtve, to jest, pretvara se da govori iz pozicije znanja o želji drugog, što mu omogućuje i da služi drugog. Konačni proizvod ovakvog odnosa i ovakve veze je Gospodarski označitelj, ili drugim rečima, sam razvoj narcističke ličnosti utvrđen u samoostvarivanju i samokontroli! Ali, hajde da vidimo moguće obrte ovakvog odnosa u budućnosti.

Treće) Bel i Klunchun su kao dva ljubavna partnera koji uzbudjuju jedan drugog pričajući najintimnije fantazije o plesu, do te mere da doživljavaju potpuni orgazam bez plesa, samo pričom. Mi, publika smo kontekstualizovani kao u situaciji *peep-showa*. Rezultat takve ekscesne intimnosti nije teško pogoditi. Rezultat je dijalog koji ne normalizuje situaciju unutar savremenog plesa, već naprotiv, otvara prostor antagonizma koji preispituje tu apropijaciju, normalizaciju i normativizaciju. Posle takvog radikalnog, obostranog izlaganja, oni neće moći da održe njihovu ljubavnu vezu. Ali stvar je u tome da ova ljubavna veza (a ljubav je ovde jako bitna) nije odnos između njih, već odnos prema savremenom plesu. Ono što možemo naučiti iz tog dijaloga je da savremeni ples mora da iznova-promisli (kao u bilo kojoj umetničkoj praksi danas) ulogu koju ima, ropstvo koje održava, prljavi posao koji praktikuje i uzbuđenje koje proizvodi prema

kapitalu. Ovo je glavni antagonistički odnos, savršeno jasno izražen u situaciji u kojoj je tradicionalni tajlandski ples viđen kao puka turistička dekoracija za one koji dolaze iz bogatog kapitalističkog sveta.

Tako, dijalog na sceni uopšte i nije dijalog. On je rezultat prave antagonističke situacije, ili, kako ga je moguće zvati posle čitanja Žižekove knjige, to je ontološki višak/eksces. Dijalog, onako kako je pokazan i orkestiriran, ostavlja publiku i prostor savremenog plesa sa remetilačkim ekscesom takve razmere, da ga kasnije nije moguće lako reintegrисати u svet plesa. Razlika postoji između konstitutivnog ontološkog ekscesa i opscenog ekscesa. Opsceni eksces je eksces izuzetka, koji održava normalnost, dok je radikalni ontološki eksces čisti eksces, paradoks ekscesa kao takvog, nečega što je samo po sebi ekscesno, bez prepostavljene normalnosti. Tako je rezultat predstave višak/eksces, koji nije moguće lako normalizovati. Predstava pokazuje savremeni ples i njegov diskurs u najčistijem obliku. Ovo je pravi eksces: Bel i Klunchun ne praktikuju njihove najintimnije fantazije, već pričaju o njima, dozvoljavajući fantazijama da okupiraju medij gotovo netaknutih institucija savremenog, klasičnog i tradicionalnog plesa, do te mere da se može doslovno plesati (sa) rečima (ili, kako Žižek kaže, jebati (sa) rečima).

“Normalna” savremena plesna predstava je jedna zamena za ovaku orgiju rezanja na parčiće ovog preciznog diskursa, njegovih mehanizama i figura. Rezultat ove predstave je JAZ koji usmerava ka istini. Taj JAZ je potpuna nemogućnost zauzimanja neutralne tačke gledišta, usvajanja stava unutrašnjeg mira i distance. Ukratko, iako se borbe odvijaju u stvarnosti, pravu borbu treba dobiti u matrici, unutar domena savremenog plesa, njegove istorije i načina interpretacijā i procedura moći. Slično kao i *Matrix Reloaded*, tako i ovaj “duet o Plesu” pokazuje da ono u čemu je stvar jeste upravo diskurs savremenog plesa i njegova gramatika, istorija; to je u pitanju i jasno je da bitka mora biti dobijena iznutra.

2. Anksioznost

Bel i Klunchun su kao dva ljubavna partnera koji uzbudjuju jedan drugog pričajući svoje najintimnije fantazije o plesu do te mere da doživljavaju potpuni orgazam ne plešući već samo pričajući.

*

Ovaj odnos prema načinu na koji se ophodimo prema našim fantazijama u svetu savremene umetnosti nas vodi do sledeće predstave kojom se bavim u ovom tekstu – *ROADMETAL SWEETBREAD* grupe (ili, pre, dua) Station House Opera iz Velike Britanije. Station House Opera je formirana 1980. godine, i smatra se jednom od najpoznatijih engleskih savremenih pozorišnih grupa. *Roadmetal Sweetbread* je opisan kao melodrama koja se bavi usamljenošću; onom tankom linijom između ljubavi i mržnje. Veoma precizan video omogućuje publici da prati dve realnosti na sceni: stvarni svet i unutrašnji monolog, istinu i čežnju. Ovaj unutrašnji monolog nije ništa drugo do predstavljanje naših najintimnijih fantazija na sceni. Na kraju, nije moguće razlučiti jedno od drugog. Glavna priča predstave pokušava da odgovori na pitanja: “Kako da znam da uopšte želim kolač od jagoda? Kako da znam da želim ovu ženu? Kako da znam da želim da ubijem moju suprugu?” Fantazija nam ovo govori i izvodi! Na taj način, klasična melodrama je transponovana iz realnosti u igru mnoštva pojava fantazija. Logika *Roadmetal Sweetbreada* je da je video strategija oslikavanja, izvođenja i aktiviranja fantazija bolja od sive realnosti. Ali, rezultat je sasvim paradoksalna pseudo autonomija i učinkovitost pojavljivanja fantazija. Station House Opera naime podleže iskušenju svodenja kapitalizma na puke forme dobro (ponovo) odigranih scenarija fantazije.

Glumci su uhvaćeni u gotovo manjakalnu perfekciju odgovaranja na fantazije izvedene u mediju videa svojim izvedbama. Kod Station House Opera realnost nestaje u igri fantazija, u kojoj su fantazije potpuno samoreflektovane. Istina se nalazi ne u stvarnosti, niti u fantazijama, već u kritici postmodernog pokušaja preuzimanja potpune moći nad oba stratuma. Ova kritika je ono što nedostaje u performansu.

*

Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) iz Švajcarske i Nemačke, predstavio je projekat *CARGO SOFIA-LJUBLJANA*, projekat o Evropi. U svom *Cargu*, Kaegi koristi prepravljeni kamion da transportuje dirljive priče profesionalnih vozača kamiona, i-koji publici daje osjećaj realnog ili, bolje, istinitog iskustva. Kaegi je razvio ovaj projekat sa pravim bugarskim kamiondžijama, koji poznaju Evropu vrlo dobro. Nekada davno, oni su snabdevali Istok džinsom i porno časopisima, a Zapad bugarskim čajem i poljskim povrćem.

Problem sa pričom *Carga*, tako dobro opisanom u brošuri predstave, je u tome što je naracija dijametralno suprotna onoj izvedenoj u *Roadmetal Sweetbread*. U *Cargu* su angažovane prave kamiondžije – nadam se da je ovo doslovno urađeno (to jest, da ih Kaegi dobro plaća!) – da bi sve funkcionalo koliko god je moguće realistično. Moram na videlo da iznesem kritiku koja je slična onoj koju daje Žižek komentarišući roman *Real Thing* Henryja Jamesa. U ovom romanu, slikar pristaje da unajmi osiromašene prave aristokrate kao modele ne bi li ovekovečio aristokratsku realnost. Iako su “pravi” sve izgleda kao lažnjak, tako da na kraju on mora da se osloni na vulgarni par iz niže klase a ne na pravu aristokratiju, ne bi li proizveo pravu stvar; imitacija više klase funkcioniše mnogo bolje nego prava aristokratija. Slično je moguće reći i za *Cargo*; njegov propust, da tako kažem, je oslanjanje na angažovanje pravih vozača kamiona, kao onih koji će svojim pozitivnim suštinskim osobinama funkcionališati kao garant istinitosti takvog događaja. Ali, pravi vozači kamiona nisu ono što nas može približiti realnosti u postavci “lažnog”, za pozorišne svrhe konstruisanog kamionskog mizanscena. Stvarna nije postavka, već traumatično jezgro nekih društvenih antagonizama koje mora biti vidljivo da bi vidljivi bili iskrivljeni i teški životi i konteksti onih o kojima priča govori. Ili, po Žižeku, mogu reći, čista razlika ne može biti utemeljena u pozitivnim suštinskim osobinama.

*

SHOW YOUR FACE slovenačke grupe Betontanc i letonske grupe Umka LV je suptilna priča o tome kako se istorija susreće sa sadašnjošću i ponavlja se beskrajno u obliku individue bez lica. Ova politički i društveno angažovana priča se bazira na brilijantnoj izvedbi mladih glumaca (Umka su stručnjaci u korišćenju ‘teatra objekata’, dok su Betontanc majstori fizičkog teatra). Glumci manipulišu glavnim likom koji je samo metafora, da budemo precizni – marioneta, koja preuzima sve uloge: i kao glavna vest TV dnevnika – žrtva, ubica, izgubljeni zaljubljeni muškarac, revolucionar, sve u isto vreme. Betontanc i Umka LV su “samosvesni građanin” koji konstantno obraća pažnju na kulturni artefakt (marionetu), koja je u procesu da bude preuzeta od same istorije. Ovde je bdenje usmereno na parcijalne objekte oko kojih kruže nagoni. Oni proizvode istoričnost istorije. Betontanc i Umka LV podvrgavaju ispitivanju komunističku revolucionarnu prošlost jedne polovine Evrope. Komunizam je viđen u izvesnoj meri na naivan način – kao ista vrsta katastrofe kao što su nacizam i fašizam; ali, kao što je Alain Badiou izjavio, bolje je imati pravu katastrofu (sa gulazima itd) nego imitirati katastrofičan događaj, jer su nacizam i fašizam bili, ne manje ili više nego samo ubijački spektakl “lišen svake supstance Istine.”

U *Show Your Face* ova promašena refleksija ili, bolje, "izdaja" komunističke revolucije je takođe izdaja same predstave. Ono što nedostaje je horizont prevazilaženja ontološkog nivoa estetske forme koja pokušava da smesti sve katastrofe iz istorije u ekvilibrijum. Stvari nisu tako jednostavne!

Sa druge strane, (ako je moguće govoriti o drugoj strani koja postoji odvojeno od ideološkog estetskog efekta), vidimo jedan čudesan način na koji se može izvesti anksioznost danas. Betontac i Umka LV tačno pokazuju – nasuprot Freudovoj tvrdnji da anksioznost nema objekt – da stvari stoje obrnuto, te u skladu sa Lacanom možemo utvrdi: anksioznost je upravo rezultat dolaska preblizu objektu anksioznosti. Ovo možemo naučiti od *Show Your Face* Betontanca i Umke LV.

prevod sa engleskog: Bojan Đorđev, Ana Vujanović

KONTRADIKCIJE: MARCEL DUCHAMP, ARTHUR CRAVAN, GLENN GOULD, JOSEPH BEUYS I JÉRÔME BEL: BITNE KARAKTERIZACIJE UNUTAR LJUDSKOG RADA I UMETNOSTI

(jedno pažljivo čitanje eseja Giorgia Agambena *Privation is Like a Face*¹⁸ sa znatnim odstupanjima tokom interpretacije rada u umetnosti)

Miško Šuvaković

Pojam umetnosti je suštinski određen zamislama, funkcijama i efektima 'autonomije' umetničkog dela u odnosu na instrumentalnost, funkcionalnost i korisnost ljudskog rada i činjenja u društvu. Umetnost izgleda kao *ono* (delo, kontekst, činjenje) ispraznjeno od očekivanja u svakodnevici i tu svakodnevnicu. Umetnost svojom autonomijom postaje nešto 'negativno'¹⁹ u odnosu na život, oblikovanje života i *oblike* koji čine život u svakodnevici. Umetnost, da bi bila umetnost, mora biti izvan života kao neka vrsta ljeske ili lice koje je ispraznjeno od zahteva i očekivanja svakodnevice. Umetnost je nešto što je premešteno iz života ili što je smešteno na teritoriju koja obećava to da nije teritorija realizacije potreba, nagona, želja, ambicija, ciljeva itd.

S druge strane, umetnost upravo u toj svojoj veštačnosti (biti drugo od života i potreba), biti *umetno* ili veštačko, pokazuje da je nema bez ljudskog rada i ljudskih teritorija na kojima se taj rad pokazuje kao izveden, dovršen i specificiran razlikama u odnosu na 'pragmatični' ili 'praktični' rad i delanje, tj. delovanje. Umetnost je 'nešto' ili *bilo šta* što je u radu: biti-u-radu ili *biti* u postajanju umetnošću kao 'onim' što je ispraznjeno životom. Ali, umetnost se dešava usred života i na način života postajući odsutnost ili otklonjenost od izgleda, funkcija i efekata života. Umetnost postaje prisutna time što se prazni od zadovoljenja gladi, seksualne žudnje, straha od smrti, postignuća telesnog ili *duhovnog* cilja. Ona je 'tu' sama i prazna – tačnije, ispraznjena – u svoj svojoj *čudesnoj lepoti* izvan interesnosti²⁰ i politike.

Da bi nešto bilo 'umetnost' mora biti autonomno u odnosu na pragmatični i praktični

¹⁸ Giorgio Agamben, "Privation Is Like a Face", iz *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford CA, 1999, str. 59-67.

¹⁹ Christoph Menke, "The Concept of Aesthetic Negativity", iz *The Sovereignty of Art – Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999, str. 3.

²⁰ Immanuel Kant, "Dopadanje koje sud ukusa određuje bez ikakvog je interesa", u "Analitika lepog", u "Analitika estetike moći suđenja", iz *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991, str. 96-97.

život i time ne-političko, ali upravo realizacija tog zahteva je temeljno ‘politička’ i moguća samo u okviru preraspodele političkih mogućnosti, kompetencija i funkcija. Autonomija umetnosti je politički projekt kojim se produkuje i stvarni i prividni *okvir* ili *teritorija* ‘dejstva’ i ‘afektacije’ koja u konkretnom istorijskom društvu izgleda kao nepolitička i autonomna u odnosu na politiku. Umetnost je postavljena kao institucija kojom je ‘umetničko stvaranje’ prepoznato kao područje stvaranja *radi same umetnosti*²¹ ili, adornovski²² rečeno, naznačena je politička funkcija izvesnih društvenih, kulturnih i time umetničkih, praksi koje izgledaju kao prakse čija je društvena funkcija da budu bez funkcije u konkretnom istorijskom i geografskom društvu. Nastanak paradoksalnih, ali društveno ostvarivih koncepcija ‘autonomije’ estetike i modernog pojma umetnosti u kulturi je dugo trajao od visoke renesanse do doba prosvećenosti i, zatim, do konstitutivnog uticaja na kulture devetnaestovekovnog i dvadesetovekovnog modernizma. Značaj *klasne borbe* u odnosu na umetnost vidi se kao materijalističko problematizovanje rada u jeziku i odnosa *stila* ili *retorike* na pitanja *ideologije*. U pitanju je, za razliku od visokomodernističke *metafizičko-egzistencijalističke* i *angažovanog-egzistencijalističke* kritike humanizma²³, poznomodernistička strukturalističko-materijalistička kritika humanističkog gledišta i projekta društvene borbe. ‘Umetnost’ se danas kao i uvek *događa u uslovima klasne borbe*. Nema *nikakvog* opštehumanističkog ‘ljudskog postojanja’, *nikakvog* ‘ljudskog nasleđa’, koje već u jezgru ne bi bilo obeleženo rascepom koji unosi ova borba. Naglašavanje opšteg humanizma, u bilo kojoj varijanti, uvek je samo specifični efekat prikrivene afirmacije *određenog* pola klasne borbe. Analiza ovde mora ići do kraja: u ‘najneutralnijoj’ tematici, u impresionističkoj mrtvoj prirodi, u nevinoj ljubavnoj pesmi – svuda je potrebno – kao njenu ‘odsutnu’, ‘negativnu’ određenost – prepoznati istorijski specificiranu klasnu poziciju.²⁴ Ono što se u humanističkoj (kapitalističkoj, građanskoj) ideologiji književnosti i umetnosti pokazuje jeste *oslanjanje* na strukturiranje radnog procesa na koji se kasnije oslanja kao na *specifični fetišizam*: umetničko delo kao proizvedena, ali neupitna i neproblemska, vrednost. Drugim rečima, *radni proces* književnosti i umetnosti je postavljen na suprot *radnom procesu* industrijske proizvodnje, zato što književnu i umetničku proizvodnju određuje zanatsko jedinstvo radne snage i sredstava za rad. Time se zastupa iluzija da je umetnička proizvodnja prototip neotuđenog rada – rada koji je prazno lice utilitarnog rada.²⁵ Društvena borba je, a danas se vidi da *borba* nije samo *klasna* već je i rasna, kolonijalna ili neokolonijalna, etnička, nacionalna, rodna, globalistička, antiglobalistička, lokalna itd, takva da umetnost, pre svega, umetnost buržoaskog/građanskog društva pokazuje kao prividno autonomnu i izvan društvenih sukoba i borbi. Autonomija umetnosti, estetska bezinteresnost ili nezainteresovanost, formalistička centriranost samog oblika umetničkog dela, samo umetničko delo, unutrašnja logika razvoja umetničkog dela, sveta i istorije umetnosti, te autentičnost ili univerzalnost umetničkog dela i umetnosti, jesu složeni prividi koje zapadna umetnost zadobija iz *društvene borbe* predočavanjem statusa umetnosti kao nečega što je posebno i izuzetno, odnosno, *izuzeto* od društva i društvenih borbi. Umetnost je prikazana i situirana kao *idealno* područje ljudskosti i time realizacija ideologije humanizma kao ideologije koja centriра ljudskost

²¹ Prva upotreba fraze ‘umetnost radi umetnosti’ (*l'art pour l'art*), koja se najčešće pripisuje francuskom pesniku i kritičaru Charlesu Baudelaireu, je uvedena u spisu Benjamina Constanta “Intimni Žurnal” (1804). Constant je ovaj koncept izveo iz estetičkih učenja Kanta i Šelinga. Videti Iredell Jenkins, “Art for Art’s Sake”, iz *Dictionary of the History of Ideas*, <http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-18>.

²² Theodor Adorno, “Funkcija”, u *Uvod u sociologiju glasbe*, Državna Založba Slovenije, Ljubljana, 1985, str. 62.

²³ Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1964; Dušan Pirjevec, “Svet u svetlosti kraja humanizma”, *Treći program RB* br. 1, Beograd, 1969, str. 151-177.

²⁴ “Umetnost, društvo/ tekst” (1978), str. 2.

²⁵ “Umetnost, društvo/ tekst” (1978), str. 2.

kao najvišu vrednost društva. Ukazuje se u popularnim, ali i u profesionalnim diskusijama o umetnosti, da je umetnost nešto što je po *sebi lepo, pozitivno, etički i tehnički dobro, dostupno svim ljudima* itd. Da bi se društvo usred društvene borbe predočilo sebi i drugima kao ‘društvo slobode’ i *humanosti*, ono mora da u umetnosti dokine pokaznost društvene borbe pokazujući je kao nešto što je izvan ili iznad svake borbe pa, u transcendentnom smislu, i iznad života. *Isključivanje*, tj. skrivanje, tj. pražnjenje: pokaznosti *označiteljske prakse* u umetničkom delu je uslov za postojanje *društvenog*, ali i uslov za postojanje umetnosti kao privilegovane autonomne prakse unutar društvenog. Umetnost nije ta koja odražava društveno na ogledalni način, već ‘zastupa’ društveno skrivajući ili poništavajući *označiteljsku praksu* kojom nastaje. Klasično i neoklasično slikarstvo ili romantičarska muzika sebe pokazuju u tehničkom i pojavnno-čulnom smislu kao dela izvan i iznad svakodnevica. I, time što poništavaju mogućnost posredovanja svakodnevice u ime univerzalnog *transcendirajućeg* izgleda dela, oni kao da poništavaju *označiteljsku praksu*, koje kao da nema, koja kao da je izvan polja pokaznosti umetničkog dela.²⁶ Ukazuje se, zato, na dijalektički obrt kojim se predočava da *označiteljska praksa* jeste ta kojom se ostvaruje društveno dok se umetničkim delom pokazuje da ga nema i da se sa umetničkim delom dešava pokretanje onog prvobitnog, izvornog, predizražajnog, tj. predljudskog haosa. Iluzija koju umetničko delo stvara pokazujući da je intuitivno, spontano, autentično, stvoreno kao iz prirode, transistorijsko ili transgeografsko *iluzija* je koju proizvodi, upravo *označiteljska praksa* time što u onome što *ona* stvara skriva *sebe* kao produktivnu silu stvaranja. Iluzija o kojoj je ovde reč, nije perceptivna iluzija opažanja dela, već ideološka iluzija identifikovanja umetničkog dela u odnosu na društvo i subjekt. Drugim rečima, umetničko delo nastaje iz *označiteljske prakse* time što se ‘ona’ skriva/poništava u iluzijama o slobodnoj i nesputanoj pokaznosti stvaralačkog umetničkog čina iznad i izvan društvenih uslovljenosti. *Označiteljska praksa* je, zato, prelazeći interpretativni put od Freuda do Lacana, data kao *stvarna osnova* onoga što se hipotetički može nazvati *nesvesnim strukturiranim kao jezik* u društvenoj borbi. *Označiteljska praksa* je *ono* što polje društvenog mora da isključi da bi se konstituisalo vladajuće i okružujuće društveno. *Isključivanje označiteljske prakse* je, izgleda, uslov za postojanje *društvenog*. Time se kaže da je ‘društveno’ prihvatljiva i predočiva realnost kojom se sakriva *ono* užasno i razarajuće *nesvesno*, u lakanovskom smislu, *Realno*²⁷, koje bi uništilo društvo kada bi se dalo predočiti. Istovremeno, *označiteljska praksa* je nužno sukobljenost unutar društva koja se predočava time što se čini nevidljivom, nečujnom, gotovo nepostojećom. Društvo preko *označiteljskih praksi* postavlja mreže zastupnika koji će prekriti i potisnuti Realnost *označiteljske prakse* u ime simbolizovane i prihvatljive, tj. podnošljive realnosti. Umetnost je ‘fini’ instrument proizvodnje *drugog od sebe*: prikazivanja ili ‘odražavanja’ drugog od sebe u prostoru prividne neutralnosti, neupotrebljivosti, bezinteresnosti, tj. slobode.

I to je glavna kontradikcija svake definicije umetnosti: umetnost mora biti autonomna u odnosu na svakodnevni život društva da bi bila UMETNOST i to što biva-u-radu postavljena u svet kao autonomna umetnost čini je političkom unutar društvenih borbi za moć, oblikovanje života, posedovanje, kontrolisanje, identifikovanje, jednostavno rečeno: bivanje. Umetnosti nema bez te kontradikcije.

Ali kako izgleda taj ‘rad’, kakav je njegov karakter i kako se ispoljava u *rapavom* delovanju od neprisutnosti do prisutnosti ‘toga’ ili bilo čega kao umetnosti?

Termin *pojezis* označava ljudsko činjenje unutar koga je umetničko činjenje jedan privilegovani primer. Po Giorgiu Agambenu, umetnost nas suočava sa oblašću unutar

²⁶ “Umetnost, društvo/ tekst” (1978), str. 2.

²⁷ Jacques Lacan, “RSI”, *Ornicar?* no. 6, Paris, 1976.

celokupnog prostora ljudskog *pojezisa*.²⁸ Pro-duktivno i pro-duit su suštinske karakteristike *pojezisa*. Pro-duktivno je ono što stavlja pro-duit u sadašnjost.²⁹ Pojmovi *pro-duktivno* i *pro-duit* su izrazi *pojezisa* i treba ih razlikovati od pojnova *produktivno* i *produkt* koji se odnose na proizvede industrijskog rada. Razlika između *pojezisa* i *prakse* je u tome što se praksa razumeva kao otuđeni rad od *pojezisa*. Otuđenje prakse od *pojezisa* se odigralo razdvajanjem *manuelnog* od *intelektualnog* rada. *Pojezis* nije nematerijalan rad, već svojom pro-duktivnošću nadilazi otuđenost i podeljenost prakse. O *pojezisu* kao *radu* govori Agamben pozivajući se na Platonove reči iz *Gozbe*. Pojezisom je nazvan bilo koji uzrok koji dovodi u postojanje nešto čega tamo nije bilo pre tog uzroka. Pojezis je pojmovno i skustveno blizak grčkom osećanju, ili našem pripisivanju grčkom osećanju da je spontano davanje oblika nalik dejstvu prirode (*fizisa*). Ali problem sa tumačenjem ‘pojezisa’ nastupa kada se dođe u sadašnji trenutak – kad umetnost nije mitski viđena kao pro-duktivnost spontanog oblikovanja kojim se nešto kao iz prirode postavlja tada i tu u svet, već kao *produkcija* (proizvodnja), kao *produkcija* (upotreba, imenovanje, aranžman) ili kao *postprodukcija* ili izvođenje umetnosti u masmedijskom sistemu posredstvom izlaganja, promovisanja, razmene, reprodukovana itd.

Produkcija nije oblikovanje koje polazi od ‘prirodne materije’ kroz *tehne*, tj. umeće manuelnog rada, do oblikovane materije: umetničkog dela. Produkcija je pre-oblikovanje već postojeće, društveno pro-dukovane materije. Koncepti transformacije, transfiguracije ili reciklaže odnosno, rimejka (*remake*) su prihvatljivi. Transformacijom se naziva svaki preobražaj proizvoda na osnovu nekih protokolarnih pravila u kulturi i društvu. Transfiguracijom se naziva *premeštanje* proizvoda iz konteksta u kontekst, pri čemu čin premeštanja vodi ka novom značajskom i čulnom pojavljivanju tog proizvoda. Proizvod nema nepromenljiv identitet u svim mogućim svetovima, već menja identitet od mogućeg sveta do mogućeg sveta. Zamisao ready-madea, kako ju je postavio Marcel Duchamp³⁰, primarni je rad sa *promeštanjem* postojećeg industrijskog proizvoda masovne potrošnje u, na primer, umetničko delo. Ali, premeštanje se da prepoznati i kod *fetišista* koji jedan svakodnevni proizvod iznose iz njihovog konteksta svakodnevne upotrebe i postavljaju u prostor svojih seksualnih opsesija, usredsređenja pažnje i uživanja. Reciklažom se naziva postupak *osvežavanja* ili obnavljajuće upotrebe industrijskih proizvoda koji su prošli kroz prakse razmene i potrošnje. Reciklaža je dodatni rad koji čini da se *ono* što je potrošeno u objektnom ili receptivnom smislu ponovo postavi u svet kao proizvod. Reciklaža je očigledni primer obnavljanja *pojezisa* koji tada jedino i jeste praksa. *Pojezis* koji se ponavlja postaje praksa, ali da li to postaje zbog ponavljanja ili zbog otuđenja od prvobitnosti produkta koji je još hipotetički povezan sa prirodom? Reciklaža je namerni ljudski rad koji od proizvoda ljudskog rada stvara ponovo interesantni ili privlačni proizvod, bez pozivanja na autentičnost i prvobitnost. Reciklaža na mestu otuđenja ukazuje na funkcije *sećanja*, pa čak i *sentimentalnosti*. Rimejk je praksa obnove teme ili žanra, odnosno bilo kog značajskog aspekta umetničkog dela, sveta umetnosti ili *intervala* istorije umetnosti. Dok se reciklažom obnavlja ono što će kao ‘objekt’ biti privlačno, rimejkom se ponavlja značenje i značajsko dejstvo prošle umetnosti u nekoj aktuelnosti. Pomak od pro-dukcije ka produkciji se odigrava na račun ukidanja *autentičnosti* ili *izvornosti* ljudskog rada zasnovanog na manuelnoj veštini. Zato, produkcija liči na manuelnost zanata koja u samom materijalu koji potiče ‘od’ prirode oblikuje pro-izvod, a produkcija liči na otuđenost industrijske proizvodnje koja se zasniva na preoblikovanju oblikovanog u masovnoj i instrumentalno formalizovanoj proizvodnoj

²⁸ Giorgio Agamben, “Privation Is Like a Face”, str. 59.

²⁹ Ibid., #2, str. 125.

³⁰ Thierry de Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993; *Kant After Duchamp*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.

radnji.³¹ Umetnički rad u industrijskoj epohi gubi karakterizacije *autentičnog, originalnog*, postajući tok neprekidne proizvodnje, razmene i potrošnje, te transformisanja, transfigurisanja, recikliranja ili prizivanja rimejkom. Reč je o namernom *pervertiranju*³² i *otuđenju* od zamisli ‘pojezisa’: spontanog i time autentičnog prelaženja puta od *fizisa* (prirode), posredstvom *tehne* (pro-dukovanja, stvaranja, pravljenja), do umetničkog dela. *Pervertiranje i otuđenje* su bitni koncepti samo dotele dok se zamisao *fizisa* uzima u obzir. Onog časa kada je zamisao prirode kao *izvora* dovedena u sumnju, tada su *otuđenje i pervertiranje* samo pogrešna imena za produkciju i postprodukciju dela u beskrajnom procesu ljudskog rada koji nije nužno vezan za manuelni rad i osećanje ili sećanje na prirodu. Walter Benjamin je verovatno bio u pravu kada je tvrdio da se unutar velikih istorijskih razdoblja s promenom načina života ljudske zajednice, a možemo dodati i karaktera rada, menjaju i načini njenih čulnih opažanja:

Način na koji se ljudsko čulno opažanje organizuje – medij u kome se ostvaruje – nije uslovljen samo prirodom već i istorijom.³³

Ljudski rad u odnosu na umetnost pri tome zadobija različit status: od javnog profesionalnog rada sličnog bilo kom drugom radu preko ‘slobodnog’ rada kao *stvaranja* po sebi i za sebe preko ili izvan ‘normi’ utilitarnog rada do izgradnje privatnih ‘mitologija’ i zatim brisanja granica između privatnog i javnog rada, delovanja i života po uzoru na aktere popularne kulture sa kraja 20. veka. Umetnički rad kao javni profesionalni rad odgovara tradicionalnom pojmu ‘zanata’ ili ‘umeća’ i karakterističan je za antičko i srednjevekovno razumevanje umetnosti kao *izrade* upotrebnih predmeta. ‘Slobodni’ rad kao *stvaranje po sebi i za sebe* preko ili izvan ‘normi’ utilitarnog rada je svojstven za moderno doba, kada se umetnost premešta iz konteksta ‘zanata’ i ‘tehnika’ u područje privatnog ili transgresivnog činjenja. Umetnik-stvaralač nije zanatlija već onaj *drugi unutar društva* koji – u autonomnom prostoru buržoaskog instrumentalnog oblikovanja života – oblikuje život kao ‘izraz’ slobode za sebe i za društvo. Moderni umetnik nije uslovljen poznavanjem i primenom *tehničkog umeća*, već je vođen *žudnjom* za otkrićem novog, pokazivanjem individualnog ili tačnije izuzetnog autentičnog ‘traga’ svoje posebnosti ili drugosti. Zamisao subjekta umetnika povezuje se sa predstavama duševnog bolesnika, buntovnika, revolucionara ili pronalazača. Avangardni umetnik se pokazuje sa pozicije privatnih mitologija, tj. onog područja ljudskog činjenja koje život umetnika pokazuje kao bitno područje umetnosti koje nadilazi važnost pojedinačnog umetničkog dela. Umetnik se lišava *pojezisa*, pa i modernističkog stvaranja, u ime svoje *moći* da oblikuje *svoj život* kao ‘umetnost ponašanja’ ili prezentovanja *samog života*. Umetnik radi sa pojavnostima *otuđenja* unutar modernog proizvodnog društva pokazujući da svojom ‘drugosću’ izaziva i krši nužnosti održanja društva proizvodnim praksama. Na primer, Marcel Duchamp³⁴ oponaša iluziju ‘slobode’, buržoaske srednje i više klase, odustajući od direktnog umetničkog rada u ime ‘mita umetnika’. Taj *mitski umetnik* samo živi: posmatra, imenuje, odabira, klasificiše, premešta i ulazi u igru sa posrednim konvencijama kulturnih odnosa od jezičkih igara do igara ponašanja. Rad se lišava i ‘pro-izvoda’ i ‘proizvoda’ u ime izvođenja aktivnosti. Kada je došlo, nakon Drugog svetskog rata do temeljnog preobražaja kapitalističkog industrijskog društva u društvo medijskih proizvodnji, razmena i potrošnji, moderni umetnik, na primer Andy

³¹ Hannah Arendt, “The Durability of the World”, iz *Vita Activa*, str. 139.

³² Giorgio Agamben “Privation Is Like a Face”, str. 63.

³³ Walter Benjamin, “III”, u “Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 120.

³⁴ Martha Buskrik, Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996; Pierre Cabanne, *Dialogues With Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1971.

Warhol³⁵, napušta ‘proizvodnju’ u ime *produkcije*. *Produkcijom* se više ne opisuje proizvodni industrijski rad, već praksa projektovanja, organizacije, izvođenja i institucionalne prezentacije umetničkih aktivnosti. Umetnik kao da postaje reprezent kulturalne industrije i *radnik* u kulturnoj industriji, koja podrazumeva timski ‘obrt’ simboličkih, materijalnih, zastupničkih i prezentacionih vrednosti, značenja, čulnih predodžbi ili kulturnih efekata. Američki postmoderni umetnik Jeff Koons se ponaša kao zvezda popularne medijske kulture i svoj umetnički *rad* izvodi tematizovanjem života *super zvezde*. To čini tako što na spektakularan način prezentuje svoju privatnost: na primer, odlazak na ‘medeni mesec’ sa italijanskom porno zvezdom i poslanicom u parlamentu, Cicciolinom. Privatno i javno su domeni prezentacije kojima masmedijsko tržište interveniše u svakodnevici slobodnog vremena za zabavu ‘običnih građana’. Umetnost postaje parazitska praksa oponašanja i prezentovanja popularne kulture posredstvom medija i institucija umetničkog rada svojstvenog za visoku kulturu.

Pitanje o granicama toga *šta jeste umetnost* kao da se postavlja izvan umetnosti. Granice umetnosti ili onoga što umetničko delo može da bude nisu u objektu, situaciji ili događaju, tj. umetničkom delu, već u *nesamoj umetnosti* kao društvenoj praksi. Granice umetničkog dela su u posrednicima rada, razmene i potrošnje istorijskog društva koje referira ka kritičnim protokolima umetnosti uspostavljenim na početku evropske modernosti od renesanse 14. do prosvećenosti 18. veka. Pri tome, *kapitalistički način proizvodnje* bio je presudan za dovršenje geneze autonomije umetnosti kao prakse i autonomije dela kao proizvoda iznad determinišućih uslova kapitalističkog korisnog rada. Umetnost je postavljena kao *jedini rad radi samog rada*, čak možda, kao *uživanje u radu*, te zamena života *radom*. Poznata je fraza koja se pripisuje francuskom slikaru postimperionizma Henri de Toulouse-Lautrecu da slika jer ne može da živi. Time je umetnost odvojena od religije, rada kao služenja koje je upućeno Bogu. Umetnost je odvojena i od politike, tj. rada kao izvođenja javnog odnosa među ljudima. Kanonska tehnička određenja umetnosti kao ‘umeća’ (*veštine*) prikazivanja su oslobođene i ponuđene mogućim varijacijama formalnog eksperimentisanja iznad ili izvan tehnike. Postalo je bitno da nije samo *umetničko delo* to što je bitno. *Svet umetnosti* je postao uzor za slobodno zaposedenje života naspram njegovih racionalnih i pragmatičnih modela koji su vladali radnom i kontrolisanom svakodnevicom. Umetnik je taj koji je mogao prikazati ‘nago telo žene’ ili ‘divlju prirodu’ naspram utilitarno strukturirane građanske svakodnevice. Sa stanovišta estetike utvrđeno je da je *umetničko delo intencionalni estetski predmet* ili *da je umetničko delo artefakt, tj. ljudska tvorevina sa estetskim funkcijama*. Delo je bilo postavljeno u svet kao *samo*. Umetnik, zatim, nije imao radno vreme, bilo mu je dozvoljeno ekscesno ponašanje u odnosu na norme i oblike življenja *normalnog*, zaposlenog, građanina. Umetnik kao nesputani stvaralač, buntovnik, revolucionar ili drugačiji od *normalnog* građanina tokom 19. veka zadobijao je uloge dendija, boema, te avangardnog umetnika ili čak *revolucionara, mesije* ili *kulturalnog radnika i aktiviste*. Umetnik je tada, pre svega bio muškarac akter stvaranja. Može se postaviti teza koja pokazuje da moderni umetnik ne ‘stvara’ u zadatom samorazumljivom totalizujućem kontekstu, najčešće, religije, mitologije i politike. On deluje u fragmentiranim, društveno raslojenim i individualiziranim kontekstima koji zbog svoje nesamorazumljivosti i izmeštenosti iz uobičajenih, a specifičnih konteksta izlaganja (crkva, dvor, javne državne institucije), zahtevaju dodatno tumačenje. Manjak koji očekuje dodatak. Kao da se *pojezis* preusmerava ka traganju za smisalom. Umesto *kako* postalo je važno pitanje ‘zašto’.

I kao da se postavljaju pitanja o tome koja je to *moć* koja sprovodi estetiku kao projekt

³⁵ Benjamin H.D. Buchloh, “Andy Warhol’s One-Dimensional Art”, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, 2000, str. 461-529.

protokolarnog predočavanja *same estetike* i *autonomne poetičke umetnosti*? Da li je to neka izuzetna moć izvan ili iznad umetnosti? Da li je to sama moć unutar umetnosti? Ili, da li je reč o strukturiranju društvenih mehanizama čiji je jedan oblik pojavnosti i umetnost? Ako je ovo poslednje u pitanju, tada umetnost ima istu onu granicu koju ima i kapitalizam, odnosno, pokretačke sile kapitalizma, a to je *kapitalistički način proizvodnje* na svim raslojenim nivoima društva. Jedan pijanista je ovaj problem umetničkog rada unutar kapitalizma tako dramatično problematizovao da se mora spomenuti. Bio je to kanadski pijanista, kompozitor i *medijski radnik* Glenn Gould. On je mitska figura pijanističkog modernizma. Označio je kritični odnos između živog i *medijskog pijanističkog rada*. Kritični odnos između te dve vrste ljudskog rada mogao se tumačiti na razne načine: kao ekscentričnost velikog pijaniste na vrhuncu karijere, kao neka vrsta *artističke šizofrenije* ili odvajanja od referentne realnosti, tj. kao odstupanje od normiranih identiteta umetničke i pijanističke prakse, kao fascinacija i nekontrolisano prepuštanje novim medijima, kao intelektualno-umetnička provokacija upućena institucijama i kanonima pijanizma, kao neoplatonističko traganje za idealnom *samom muzikom* svim dozvoljenim i nedozvoljenim sredstvima pijanizma, kao radikalizam modernizma koji se može porediti sa napuštanjima teatra u slučaju reditelja Jerzyja Grotowskog ili odbacivanju pop kulture Beatlesa u slučaju Georga Harrisona i Johna Lenona itd. Muzikolog Jean-Jacques Nattiez je izneo tezu da je Gould izabrao proces radio ili televizijskog snimanja da bi muzičko delo izolovao od izvođenja kao prolaznog događaja i time od poetičkih dimenzija dela.³⁶ Delo bez ‘poetike’, tj. pokaznog manuelnog rada ili izvođenja se ukazuje kao delo u području estetike. Ako se zanemare procesi stvaranja i izvođenja dela, tada se pažnja poklanja, isključivo, recepciji dela. Recepcija dela je tada isključivo estetska. Muzika između pojedinačnih brojnih izvođenja muzičkog dela i *samog muzičkog dela* ostavlja nesavladivi procepl. Izgleda da je *sama muzika* nemoguća. Kao da se uvek nudi i pojavljuje jedna od varijanti muzičkog dela koje anticipira i obećava *samu muziku*, ali da *nje* kao takve nema, da se gubi u varijantnim izvođenjima, zapravo, u umetnosti izvođenja. Gould kao uspešni izvođač, pijanista, poduhvatio se prividno nemogućeg zadatka: kako muzičko delo ponuditi kao *samo završeno* i *zatvoreno muzičko delo* odvojeno od varijantnosti, nepredvidivosti i nesavršenosti pojedinačnih izvođenja. Potražio je rešenje u tehnologiji snimanja zvuka³⁷, u medijskoj obradi pijanističkog zvuka koji se ne izvodi kao čudo’ žive svirke pred slušaocima, već kao zabeleženi, obrađeni i doradjeni, postproduksijski zvuk elektronskog zapisa koji se reprodukuje preko masmedija (radio, televizija). Ovakvim načinom razmišljanja i delanja je dobijeno nekoliko otvorenih problema:

- pokazano je da koncert nije univerzalni način prezentovanja muzike, već da ima svoju istoriju koja je dovršena uvođenjem novih medija reprodukcije i distribucije – reč je o dovršenju koncerta u epohalnom smislu, a ne praktično izvođačkom,
- umetničko delo u koje je uložen izvođački rad ne mora biti više prezentacija izvođenja već dovršenog, na izvestan način akuzmatičkog komada, jer, po prvi put u istoriji muzike, sa pojavom gramofonske ploče, moglo se barem prividno posedovati muzičko delo (*imati komad sa muzikom*) kao što se poseduje slika ili skulptura, te
- to delo nije više bilo rezultat inspirativnog živog izvođenja, već akumuliranog proizvodnog medijskog rada.

³⁶ Jean-Jacques Nattiez, “Gould singulier: structure et atemporalité dans la pensée gouldienne”, iz Ghyslaine Guertin, *Glenn Gould, Pluriel*, Louise Courteau éditrice, Verdun Qc, 1988, str. 62-91.

³⁷ Glenn Gould, “The Prospects of Recording” i “Music and Technology”, iz Tim Page (ed.), *The Glenn Gould Reader*, Vintage Books, New York, 1984, str. 331-353, 353-368.

Naznačeni proces preobražaja koji Gould nagoveštava nije nastao tek inspiracijom i doživljajem same muzike, već njegovom uronjeniču u proizvodne preobražaje pozognog kapitalizma i time preobražaje prirode ljudskog rada. Paolo Virno je napravio intrigantan interpretativni spoj između politike i virtuoznosti u izvođačkim umetnostima, ukazujući da su slične politika kao *vita activa* i virtuoznost kao *živo izuzetno izvođenje*. Virno piše:

Obrnuto, svaka je virtuoznost u sebi *politička*. Pomislimo na slučaj Glenn Goulda. Ovaj veliki pijanista je, paradoksalno, mrzio glavne značajke aktivnosti umjetnika-izvođača – drugim riječima, prezirao je izvedbu u javnosti. Cijeli se život borio protiv ‘političkosti’ koja je neodvojiva od njegove vlastite djelatnosti. Gould je u jednom trenutku izjavio kako želi ‘napustiti *vita activu*’, odnosno izlaganje pogledu drugih (pazite: *vita activa* je tradicionalan naziv za politiku). Kako bi vlastitu virtuoznost učinio nepolitičkom, pokušao je što više približiti djelatnost umjetnika-izvođača radu u strogom smislu te riječi, nečemu što iza sebe ostavlja izvanjske proizvode. To je značilo zatvoriti se u glazbeni studio, potajice snimati ploče (izvanredne, između ostalog), kako bi se stvorilo ‘djelo’. Da bi izbegao javno-političku dimenziju urodenu virtuoznosti, morao je hiniti kako su njegove maestralne izvedbe proizvele neki dovršeni predmet (neovisan o samoj izvedbi). Tamo gdje je djelo, autonoman proizvod, ondje je rad, a ne više virtuoznost, pa stoga niti politika.³⁸

Gouldov obrt od izvođenja i virtuoznosti ka *proizvodnom radu* menja suštinski odnos prema muzičkom delu. Jer do nekog trenutka mogao sam reći: “Čuo sam Gouldovo izvođenje Bacha!”, ali posle Gouldovog preobražaja statusa muzičkog dela, mogao sam reći “Imam Gouldovo izvođenje Bacha, kao što imam Picassovu grafiku izrađenu po Poussinovim motivima!” Ta promena menja granicu dela u polju granica ostvarivanja kapitala, a to znači odnosa politike (virtuoznosti) i proizvodnje (rada) u odnosu na doživljaj ili na posed muzike kao završenog i zatvorenog dela. Desio se obrt od muzičkog dela kao događaja izvedbe u muzičko delo kao objekt posedovanja. Umetničko delo se, tada, vidi kao izraz ‘projekta’ – plana protokola i procedura – koji treba realizovati i koji se može realizovati u beskrajnom broju varijanti od kojih treba izabrati onu *idealnu*. S druge strane, umetničko delo nije stvar *samog izvođenja*, već postprodukcije koja će izvođenje kao *trag živog rada* preneti u obrade medijskih mogućnosti. Odigrao se bitni preobražaj umetničkog stvaranja i umetničkog virtuoziteta u medijsku i kulturnu ‘obradu’ u postprodukciji, koja nije više stvar samo muzike, filma ili digitalne umetnosti, već i bilo koje druge umetničke prakse koja se konceptualno, medijski i institucionalno preuređuje nakon izvedbe. Živa umetnost postaje proizvodnja ‘punjenja’ (*charge*) za postproduksijsku³⁹ obradu koja vodi ka čulnim i telesnim *dejstvima i intenzitetima* dela u kojoj učestvuju pre svega kustosi i producenti, odnosno *dizajneri* na mestu obrade i prerade autorskih produkcija.

Ali, kao da se naspram Goulda nalaze Arthur Cravan, Joseph Beuys i Jérôme Bel koji pokazuju kako se napušta:

- sam život uspešnog pripadnika te i te klase – Arthur Cravan u brisanju fantazma o stvaranju umetničkog dela ka jednakosti i neprepoznatljivosti oblika ponašanja u samom životu, on je bio pesnik, bokser, dendi i, na kraju, nestali;
- umetničko delo (komad) u ime performativnosti političkog izvođenja bivanja u svetu/društvu – Beuys u projektovanju zamisli *društvene skulpture* kao platforme estetizacije *vita active* koja treba da postane novi svet za novog čoveka;

³⁸ Paolo Virno, “O virtuoznosti. Od Aristotela do Glena Goulda”, u “Rad, Djelovanje, Intelekt”, iz *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004, str. 47-48.

³⁹ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.

- tehnika izvođenja, virtuozitet – belog baleta i modernog plesa u ime kritičkih konceptualnih destabilizacija poverenja u autentični virtuozni izraz igrača; Jérôme Bel (*Jérôme Bel*, 1999. ili *The Show Must Go On*, 2003) je napustio pojezis umeća i rad preusmerio na pražnjenje tehnike telesnog izvođenja pokreta.

Cravan je boksovao u borbi za šampionsku titulu sa Jack Johnsonom u Madridu 1916. godine. Da li je to ‘rad’? Joseph Beuys je boksovao jedan meč u ime *direktne demokratije* na kojoj se temelji društvena skulptura, oktobra 1972. godine. Jérôme Bel je skidao majice s likom Merilin Monroe na mestu i trenutku očekivanja tehničkog umeća izvođenja baleta ili modernog plesa. Svaki od ovih gestova (od boksa izvan umetnosti u ime života jednog umetnika, boksa u ime politike na mestu umetnosti i svlačenja kao pražnjenja tehničkog) je izvan produkta kakav se očekuje u umetnosti. S druge strane, svaki od ovih činova računa na transgresivni odnos u odnosu na *oblikovanje svakodnevice u životu*, ali i na transgresiju *pojezisa* kao potpore proizvodnom radu. Svaki od ovih umetnika je računao na razliku ‘umetnosti’ i ‘života’, tj. autonomiju umetnosti. Ali, pozivao se i na kršenje te autonomije puneći ‘prazni događaj’ umetnosti:

- vitalnošću borca/sportiste, muškarca usred života (Cravan)
- političnošću aktiviste koji neutralnost umetnosti preobražava u borbu za direktnu demokratiju (Beuys)
- inteligentnim dokidanjem *praznine* u ‘jezičkoj igri’ decentriranog pojezisa virtuoznog izvođenja baleta (Bel).

Svaka od ovih priča: Gould, Duchamp, Cravan, Beuys ili Bel... jesu umetnici u smislu autonomije umetnosti i jesu akteri problemskog izazova kontradikciji političko/nepolitičko ili autonomno/aktivno umetnosti u srži modernih i postmodernih kontradikcija podela rada i odnosa vrste rada sa društvenim sistemima proizvodnje života.

Znam da nisam razumeo na ispravan način Agambena. Da sam ga ispravno razumeo, sledio bih liniju od pojezisa (Aristotela) do najotuđenijeg oblika u kome ‘pražnjenje’ dolazi samo do oprisutnjenja. Upravo suprotno, pokušao sam da pokažem da te linearnosti u razvoju umetničkog rada nema. Da je reč o odnosu koji je kontradikcija u svakom primeru rada iz ili naspram autonomije umetnosti, jer umetnosti bez te kontradikcije između autonomije i neautonomije i nema.

LIMBO LIMBO ART: ready-made teatar⁴⁰

Ana Vujanović

Tema ovog teksta su potencijalnosti, statusi, odnosi i pomeranja poesisa i praxisa u savremenoj umetnosti; njegov uži fokus je ready-made teatar, a širi oblast izvođačkih umetnosti. Tekst je prvenstveno problemski. To znači da će ispitivati problematiku izvedbe/performansa kao izrazite afirmacije praxisa, a sa druge strane problematiku

⁴⁰ Termin *limbo* ovde prvenstveno koristim u primarnom značenju od lat. *limbus*, kao granica, ivica, rub. Tako je limbo limbo art umetnost granice, umetnost koja do ekstrema dovodi granice sveta umetnosti zasnovanog na poesisu. Njena konotacija je etimologija grčke reči *praxis*, πράξις, od πείρω – proći, preći; odnosno πόρος – vrata, prolaz i πέρας – limit, granica, ekstremna tačka. ...Pakao, čistiliše i sudnji dan sa ovakvom praksom imaju tek daleke veze. ☺

ready-madea kao ekstremnog umetničkog oblika praxisa, da bih iz te dve linije razmatranja izvela tezu o ready-made teatru kao ekstremu ekstremnih umetničkih delatnosti danas. Sekundarno, tekst je i istorijski. Istorijski je u tom smislu što teze koje izlažem neću izvoditi samo kao logičke hipoteze. Naprotiv, provlačiću ih kroz hrapave istorijske slojeve zapadne umetnosti i kulture, i tamo nalaziti polazišta, mehanizme i primere pomeranja granica između poesisa i praxisa. Tek idući kroz materijalnost istorije umetnosti dolaziću do aktuelne problematike njihovih pozicioniranja i političkih potencijalnosti. A to suočavanje i uodnošavanje istorije umetnosti, filozofije, teorije umetnosti, estetike i političke teorije je i bila metodologija kojom sam došla do problematike koju ču u tekstu razviti.

Prema tradicionalnoj podeli ljudskih delatnosti na rad (*die Arbeit, labour*), proizvodnju (*die Herstellung, work*) i delovanje (*das Handeln, action*)⁴¹, umetnost u zapadnoj civilizaciji svakako pripada ‘višem redu’ delatnosti. To važi za istoriju umetnosti od antičke Grčke, a najčešće i za savremenih internacionalnih svet umetnosti.

Dok je rad čovekov ciklični metabolizam sa prirodom, koji proizilazi iz nužnosti biološke situacije čoveka, koju deli sa ostalim živim bićima na zemlji, proizvodnja i praksa su delatnosti po kojima je čovek specifičan i jedinstven među živim bićima na planeti. O ove dve delatnosti za sada govorim skupno. S razlogom. Jer ne samo da ih je u savremenom svetu umetnosti teško razlučiti, već cela zapadna epistemologija od Rima ka savremenom dobu ide ka konvergenciji proizvodnje i delovanja. Čak, u nekim filozofsko-političkim sistemima, kao što je Marxov istorijski materijalizam i kasnije marksizam, granica čovekovih društvenih delatnosti se pomera i proteže i na rad. Ipak, upravo tu skupnost ču u ovom tekstu raščlanjivati. Jer diferencijaciju ovih delatnosti smatram neophodnom, kako bismo bili u stanju da reflekujemo različite ljudske činove (pa i umetničke i kulturne) u kontekstu postfordističkog a neoliberalnog globalnog sveta, odnosno dajemo odgovore na staro pitanje Hannahe Arendt: Šta zapravo činimo kada smo delatni (*Was wir eigentlich tun, wenn wir tätig werden?*)?

1. Poiesis i praxis kroz istoriju (umetnosti)

Prema Aristotelovoj *Nikomahovoj etici*, razlika između proizvodnje i prakse u antičkom svetu je bila precizna.⁴² Obe, zajedno sa teorijom, po Aristotelovoj *Metafizici* spadaju u čovekove “razumske delatnosti”.⁴³ Prema *Nikomahovoj etici*, proizvodnja, poiesis je: stvaranje, ljudska kreacija “oblikovanja”, donošenje nečega na ‘svetlost dana’ u određenoj formi. S druge strane, delovanje, praksa, praxis je: izvođenje čina, neposredna intervencija, pokrenuta čovekovom voljom – odnosno *vita activa*. Poiesis ima cilj, vrednost, rezultat izvan sebe samog: rezultat proizvodnje je proizvod, delo (I, 1094a I 3-4). Njegova granica i njegov kraj su u objektu koji je stvoren u procesu proizvodnje. Proizvodnja je, u smislu pravljenja objekata koji će nadziveti pojedinačno ljudsko biće, u vezi sa čovekovom svešću o sopstvenoj fizičkoj smrtnosti i težnjom ka društvenoj i duhovnoj besmrtnosti. Za razliku od poiesisa, praxis ne rezultira ničim, odnosno ako ičim rezultira to je sam čin. Njegova granica i njegov kraj su u njemu samom, i u tome se praksa iscrpljuje. Ona je sopstvena granica i sopstveni kraj (*πέρας*), i u direktnoj je vezi sa svojim izvršiocem. U tom smislu, praxis je usmeren na uređenje aktuelnih društvenih,

⁴¹ Radi lakšeg praćenja teksta, a zbog sličnosti termina delatnost i delovanje, za praxis ču uglavnom koristiti termin *praksa* (a ne delovanje). A kada praxis nazivam *delovanje*, delatnost ču nazivati *aktivnost*.

⁴² Imajući u vidu da se Aristotelova polazišta u najvećem broju slučajeva zasnivaju na mnjenju helenske populacije – na *consensus gentium*. Vid. Aristotel, *Nikomahova etika*, Kultura, Beograd, 1970.

⁴³ Razumska aktivnost čoveka (*razumijeće*) se deli na praktičnu (*činidbenu*), stvaralačku (*tvorbenu*) i teorijsku, mislilačku (*motriteljsku*); Aristotel, *Metafizika*, FPN: Liber, Zagreb, 1985, VI, 1, 1025b 25.

međuljudskih odnosa (poslove javnog života, zakonodavstvo, upravu). Smatralo se je da vrednost (dobro) takvog delovanja društveno priznanje koje izvršilac dobija od drugih. Aristotel, međutim, vraća vrednost prakse samom subjektu, i napominje: "Samo, ova je odredba i suviše površna za ono što mi tražimo [tj. najveće dobro], jer izgleda da je tu dobro nešto svojstveno subjektu i nerazdvojivo od njega" (I, 1095b V 4). Paradigmatski primeri stvaranja i prakse su (bili): zanatska proizvodnja i umetničko stvaralaštvo s jedne i političko delovanje sa druge strane.

Posmatrano ovako, rad, proizvodnja i praksa su u antičkom svetu bile u hijerarhijskom poretku: rad je najniže rangirana delatnosti jer je usmeren na zadovoljavanje nužde čovekove biološke situacije (glad, žed, reprodukciju...); proizvodnja, zatim, obezbeđuje materijalni svet objekata u kojem živi čovek u civilizaciji (građevine, odeću, kućne predmete, kao i estetske objekte); da bi, na kraju, praksom mogao da se bavi samo slobodan čovek (čovek oslobođen nužde), koji se kao jednak među jednakima (dobro)voljno usmerava na uređenje društvene situacije. Slobodno delovanje je ono "čija se pokretačka sila nalazi u izvršiocu, koji zna pojedinačne uslove u kojima se radnja odvija" (III, 1111a 20).

Izgleda da nikada više kroz zapadnu kulturu (a naročito istoriju umetnosti) ove delatnosti nisu bile tako jasno razlučene; čak, kasnija glavna linija shvatanja išla je ka njihovoj konvergenciji. Problem se dalje usložnjava podelom proizvodnje na estetsku i tehničku, zatim na manuelnu i intelektualnu; a onda i afirmacijom rada kao najviše čovekove delatnosti. Međutim, u antičkoj Grčkoj, umetnost je pre svega bila stvar poiesisa. U prilog ovome, govori i Aristotelov osnovni spis o umetnosti, nazvan *Poetika, ili nauk o pesničkom umeću*. Poetika se ovde svakako ne odnosi na specifičan drugostepeni diskurs umetnosti/umetnika, niti se pesništvo odnosi samo na poeziju kao književnu formu, već je, kao i termin poetika, izведен od termina poiesis – i označava umetnost kao vid čovekovog umeća stvaranja, odnosno proizvodnje.

Giorgio Agamben o promenama statusa i odnosa čovekovih aktivnosti detaljno raspravlja u nekoliko eseja objavljenih u knjizi *The Man Without Content*.⁴⁴ Zadržaću se na istorizaciji odnosa poiesisa i praxisa nakon antičke Grčke, izloženoj u tekstu *Poiesis and Praxis*.⁴⁵ Agamben tu pokazuje kako su se kroz istoriju zapadne kulture granice poiesisa i praxisa zamućivale, kako bi u savremenom svetu svaka čovekova (stvaralačka) aktivnost, bilo da je to aktivnost zanatlije i umetnika, radnika ili političara, bila shvaćena kao praksa – manifestacija volje koja ima konkretni efekat. Proces konvergiranja se prati od Rima, i uočava se već u prevodu termina poiesis kao oblik *agere*, dobrovoljne proizvodnje efekata. Kasnije se hrišćanska teološka misao, za koju je vrhovno Biće *actus purus*, povezuje sa interpretacijom bića u zapadnoj metafizici kao aktuelizacije, postvarenja i akta. Paralelno s tim pomeranjem, od Lockea, preko Adama Smitha, pa završno sa Marxom menja se i status rada, koji je povezan sa čovekovim biološkim uslovima života ali biva prepoznat i kao izvor privatnog vlasništva, te se penje ka vrhu hijerarhije. Od te tačke, svaka čovekova delatnost počinje da se shvata kao praksa – u smislu konkretnе proizvodne aktivnosti, a u opreci sa apstraktnom, nekonkretnom teorijom. Međutim, praxis tokom ovog procesa nije samo postao sveobuhvatan pojam već je sasvim izokrenut, tako da od Marxa praksa ne polazi od čovekove slobode već od rada kao nužnog obezbeđivanja čovekovog materijalnog, biološkog života i uslova za njega. I, ono što je ovde posebno važno, u tom procesu menja se i shvatanje umetnosti: "artistic pro-

⁴⁴ Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford Ca, 1999.

⁴⁵ "Poiesis and Praxis", u Ibid, str. 68-94.

duction, which has now become creative activity, also enters into the dimension of praxis, albeit a very peculiar praxis, aesthetic creation of superstructure".⁴⁶

Kasnije, brojna redefinisanja statusa umetničkog stvaranja polaze od tog bazičnog zamagljivanja razlike između poesisa i praxisa odnosno, preciznije, od metafizike volje. Tokom 19. (da ne kažem i 20.) veka, dominantan je stav da je umetnost praksa, a praksa jeste izraz volje i kreativne sile u čoveku/umetniku. Agamben kao primere ove reinterpretacije navodi teze Novalisa o poeziji kao "voljnoj, aktivnoj i produktivnoj upotrebi naših organa" (što bi, dakle, bio oksimoron), zatim Nietzscheovu identifikaciju umetnosti sa voljom za moć, Artaudovu zamisao teatra kao oslobođenja ljudske volje, pa sve do situacionističke zamisli prekoračenja granica umetnosti zasnovanog na čovekovim kreativnim impulsima. Tako, Agamben zaključuje:

The metaphysics of will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist's creative will.⁴⁷

Međutim, praksa je, ako se podsetimo njene bazične postavke u kulturi, pa i jeziku antičke Grčke nešto mnogo specifičnije – javno delovanje, slobodan čin pokrenut voljom i razumom, koji se ostvaruje u društvenoj situaciji. Ali, gde i kako bi se ona kao takva mogla danas rehabilitovati u umetnosti, odnosno izvući iz metafizičke i žargonske upotrebe u konsenzualnoj umetničkoj *doxi*?

2. Ready-made kao ekstremizacija granica između čovekovih delatnosti

Ready-made i diferencijacija estetske i reproduktivne proizvodnje

Dakle, ono što zatičemo u umetnosti 20. veka kao neku vrstu *common sensea* je isprepletan odnos praxisa i poesisa, kojem doprinosi konsenzus kreativne volje.⁴⁸ Jer, Agambenov popis primera bi se mogao dopisivati sve do naših dana; pa tu spadaju deo neoavangarde u teatru, prethodno američki moderni ples, zatim, pozorišna antropologija, apstraktni ekspresionizam u slikarstvu, ekspresionistički ples, kreativne laboratorije, kao i rašireni pojmovi energije, spontaniteta, oslobođenja, impulsa, kreativnosti, ekspresije, improvizacije itd. Tek savremeni biopolitičari, a naročito estetičari i teoretičari umetnosti kao što je Agamben ponovo pokreću pitanje temeljnog odnosa poesisa i praxisa i razmatraju značaj razlikovanja ljudskih aktivnosti zastupljenih u svetu umetnosti.

Agamben se u eseju *Privation is Like a Face*⁴⁹ eksplicitno bavi ready-madeom, kao i pop artom. Oba stavlja u okvir problematike reduktivnog razdvajanja manuelne i intelektualne proizvodnje u zapadnoj istoriji i, prethodno, podele čovekovih proizvoda na estetske predmete (umetnička dela) i proekte u užem smislu (industrijske, tehničke proizvode). Za prve je karakteristična originalnost, ali ne u smislu neponovljivosti, novine i invencije, već u smislu blizine svog porekla, izvora, koju tehnički proizvodi gube u reprodukciji.

Reproducibility (indeed, in this sense, as paradigmatic relationship of non-proximity with the origin) is, then, the essential status of the product of technics, while originality (or authenticity) is the essential status of the work of art.⁵⁰

Počev od te podele, hibridne umetničke forme, ready-made i pop art se pojavljuju iz potrebe za reproduktivnošću u umetničkom stvaranju i potrebe za originalnošću u

⁴⁶ Ibid, str. 71.

⁴⁷ Ibid, str. 72.

⁴⁸ Ovo stanje u umetnosti je tek deo ustrojstva savremenog društva, ali o tome će kasnije biti više reči – sada ču ostati na terenu umetnosti i fokusirati se na ready-made.

⁴⁹ "Privation Is Like a Face", u ibid, str. 59-68.

⁵⁰ Ibid, str. 61.

tehničkoj proizvodnji, i ogoljavaju podelu inherentnu ljudskoj pojetičkoj aktivnosti. Razlika među njima je u smeru kretanja: ready-made ide od tehničke proizvodnje ka umetnosti, nudeći posmatraču industrijski proizvod sa potencijalom estetske autentičnosti, dok se pop-art kreće u suprotnom smeru i nudi umetničko delo koje je ispraznjeno od estetskog potencijala i preuzima status industrijskog proizvoda. Na taj način – a budući da su oba pokušaja u strogom smislu neuspešna – oni dovode podelu proizvodnje do njene ekstremne tačke, pro-izvodeći sam nedostatak, prazninu, nestaćicu (*privation*) potencijalnosti poiesisa. “‘Ready-made’ and pop art”, zaključuje Agamben, “then, constitute the most alienated (and thus the most extreme) form of ποίησις, the form in which privation itself comes into presence.”⁵¹ Tako ready-made u umetnosti, izmičući i estetsko uživanje i upotrebljivost tehničkog produkta preusmerava raspoloživost poiesisa ka praznini, ništavilu (umesto ka proizvodu stvaralaštva) – i tim negativnim prisustvom “[it] constitutes the most urgent critical appeal that the artistic consciousness of our time has expressed toward the alienated essence of the work of art”⁵².

Ready-made i diferencijacija poiesisa i praxisa

Međutim, pored ovoga, postoji još jedan, rekla bih primarni problem sa ready-madeom u okviru ove teme, koji Agamben ispušta iz razmatranja. To je razlučivanje poiesisa i praxisa. Tek onda dolazi problematika podele (unutar) poiesisa na estetski i reproduktivni, odnosno manuelni i intelektualni. Naime, ready-made *očigledno* eliminiše poiesis a afirmiše praxis u umetnosti, već time što ukida bilo kakvo umetničko stvaranje i delo, a svoje postojanje u svetu umetnosti bazira na samom činu umetnika. Možda je kod Agambena taj problem isključen upravo jer je taj gest ready-madea preočigledan. Ali, ja ću sada ipak pokušati da ispitam potencijal evidentiranja te očiglednosti.

Ready-made nije tek prebacivanje fokusa sa poiesisa na praxis.

S jedne strane, ready-made je aktivan prema poesisu – u tom smislu da izvodi *suspenziju* poiesisa. Preciznije, ne samo da je umetnički proizvod tu udaljen od originalnosti i autentičnosti – kao što slučaj je u reproduktivnoj proizvodnji (odakle se obično i biraju predmeti koji dolaze na mesto umetničkog dela) – nego je suspendovana sama mogućnost, bilo kakva mogućnost aktuelizacije čovekove kreativnosti, stvaralačkog, odnosno proizvođačkog potencijala. Ready-made je prema tome isključivo savremena umetnička aktivnost, koja se pojavljuje u kontekstu pozne industrijske i postindustrijske, informatičke proizvodnje. O tome nam govori i istoriografija umetnosti, po kojoj se ready-made pojavljuje tek u 20. veku. U konceptualnom smislu, tako datirana istorijska pojava ready-madea navodi na tezu da on ukazuje na čovekovo nepoverenje u sopstvenu proizvodnost u društvu 20. i 21. veka, koju otvara ka ništavilu. Ready-made očituje skepsu prema dosadašnjim rezultatima proizvodnje (ako je čovek napravio i upotrebio atomsku bombu, da li je više uopšte bitno šta može da napravi?), ali i prema vrednosti čovekovog specifičnog stvaralaštva (u kontekstu visokotehnološke informatičke industrije); i time odbacuje težnju ka besmrtnosti (ljudskog roda), odričući se proizvodnje predmeta koji će u dugoj perspektivi biti ugradeni u svet koji stvara čovek. Ready-made stoga nije nihilizam, već ultimativno delatni odgovor na potencijalni nihilizam samog čovekovog poiesisa – njegova potpuna (samo-)suspenzija.

Taj gest je ujedno i prelazak na drugu ravan umetničke delatnosti – ravan praxisa. Ali, iako ready-made jeste afirmacija čovekovog delovanja u umetnosti, to je specifična, ogoljena praksa; praxis koji nije ‘izraz kreativne volje i impulsa umetnika’, već javna

⁵¹ Ibid, str. 64.

⁵² Ibid, str. 67.

intervencija u zajedničkom prostoru sveta umetnosti. Praxis ready-madea je u tom smislu čista politika (umetnosti); *politics* a ne *police* ili *policy*, na način na koji ih u tradiciji Arendt razlikuje Jacques Ranciere: ne konsenzualno uređenje sistema umetnosti već njegovo pre-uređenje, disenzualna intervencija u postojeći prostor umetnosti, njegov poredak i protokole.⁵³ A, podsetiću, počev već od Duchampovog *Pisaoara* to neslaganje i preispitivanje postojećeg sveta umetnosti, reaproprijacija njegovih protokola i ‘hakiranje’ njegovih procedura jeste osnovni gest ready-madea kroz 20. vek.⁵⁴ Iz tog ugla gledano, shvatanje da je ready-made zahtev za priznavanjem umetničkog statusa neumetničkim, industrijskim predmetima ne zadovoljava. Ready-made je pre svega usmeren na čin: to je zahtev za priznavanjem kompetencije samog gesta umetnika da interveniše u svet umetnosti, da se sa njim ‘ne slaže’, te da neke (pa i neumetničke) predmete uvede u prostor umetnosti na mesto umetničkih dela. Ujedno, to je i poziv da se za praksu preuzme odgovornost izvršioca, kome ona i sleduje pod pretpostavkom slobode javnog čina(!). Sagledan tako, ready-made nema veze sa ekspresijom niti izrazom kreativne volje, na način kako su one uspostavljene u zapadnom svetu umetnosti. Naime, ready-made kao praxis umetnosti je suočenje sa krajnjom alienacijom čoveka u savremenom društву: otuđenjem ne proizvoda od proizvođača (što je već učinio kapitalistički način industrijske proizvodnje), već i čina od izvršioca kao voljnog subjekta (što upravo čini depolitizovani neo-liberalni poredak globalnog društva).

3. Politički kapacitet performansa u javnom prostoru

Osim ready-madea, cela jedna oblast umetnosti – a koja se naročito razvija u 20. veku, pre svega od 60ih godina – zasniva se pre kao praxis nego poiesis. Radi se, naravno, o izvođačkim umetnostima, posebno performansi. Iako nisu ekstremne kao ready-made već su jedna “normalna” umetnička oblast, izvođačke umetnosti uvode jedan aspekt nezaobilazan za temu kojom se ovde bavim – a to je javni prostor.

Imajući to u vidu, razmotriću politički kapacitet izvođenja, odnosno izvedbe koja je centralni fokus performansa i u umetnosti i u kulturi. Pitanje je: Koji se to čovekov potencijal postavlja u prvi plan onda kada se izvođenje izdvaja od ostalih umetničkih i kulturnih aktivnosti? Kakva je konsekvenca odabira između izvođenja i mimezisa, ekspresije, interpretacije, reprezentacije, proizvodnje ili stvaranja *ex nihilo*, odabira da se fokusira jedno a ne drugo, treće ili četvrto?

To pitanje je već uvedeno u oblast performansa i studija performansa. Jon McKenzie na pitanju političkog i društvenog kapaciteta performansa bazira celu knjigu *Izvedi ili snosi posledice*,⁵⁵ te se ona može smatrati prvim velikim pokušajem imanentne kritike studija performansa. Ipak, to uvođenje je ostalo nedovršeno – jer se knjiga zapravo ne bavi pitanjem od kojeg polazi. Umesto da se upusti u razmatranje višestrukosti političkog potencijala izvedbe, autor se opredeljuje za stalnu latentnu kritičnost prema njoj, što u krajnjoj liniji znači da je odgovor unapred, pre analize dat kao negativan. I glasi: krajnja konsekvenca performansa u savremenom društvu (kulturi i umetnosti, poslovnom menadžmentu i visokoj tehnologiji) nije politička intervencija, već – društvena normativizacija. Takav pristup u knjizi, s jedne strane održava tenziju konstantnog opreza prema performansu kao aktuelnoj “onto-istorijskoj formaciji”, ali sa druge strane ispušta

⁵³ Vid. Jacques Ranciere, *Disagreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999; i *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Continuum, London, 2004.

⁵⁴ Ovom prilikom neću podsećati na istoriju ready-madea u svetu umetnosti, a za teorijsku refleksiju ove teze vid. moje beleške o statusu i funkciji ready-madea, s aspekta analitičke estetike i institucionalne teorije umetnosti u: “Institucija, gledateljstvo i jezičke igre teatra: slučaj *Boks meč*”, u ovom izdanju.

⁵⁵ Jon McKenzie, *Perform or Else: From discipline to performance*, Routledge, London-New York, 2001.

jedan od njegovih osnovnih delatnih aspekata danas. Iz tih razloga, pitanju od kojeg je McKenzie krenuo se moramo još mnogo puta vraćati. *Inače*, propuštamo priliku da jednu od potencijalno najpolitičkih kulturno-umetničkih delatnosti danas izvučemo iz aure lebdećeg opreza prema društvenoj normativnosti koja joj se pripisuje “*po defaultu*”, a ne kao rezultat konkretnih društvenih prilika – koje se mogu menjati, i koje i performans sam može menjati.

Kao alternativu McKenzievom postupku, ponudila bih zaobilazni put: ne iz studija performansa, već iz teorije društva i političke teorije. Smatram da knjige kao što su *Vita activa* Hannahe Arendt⁵⁶ i Virnoova *Gramatika mnoštva*⁵⁷ – iako prilaze bočno – pogodaju u to centralno kritičko pitanje performansa i studija performansa danas. Tu pre svega mislim na razrade pojmove rada, proizvodnje i delovanja, koje iz aristotelovske tradicije izvodi Arendt, kao i na diferencijacije tih aktivnosti prema njihovom društvenom statusu i funkciji. Krizni zaključak koji iz ovih studija možemo izvući jeste da performans pripada domenu delovanja u javnoj sferi, koje znači političku aktivnost, a time intervenciju u društvene odnose. Arendt nas sama navodi da mislimo u tom pravcu kad ističe izrazit afinitet i bliskost izvođačkih umetnosti – koje, da bi se uopšte realizovale, zahtevaju organizaciju javnog prostora – sa političkim delovanjem. Performans, kao delatnost koja postoji samo dok se izvodi i u tome se iscrpljuje, nužno zahteva prisustvo drugih, međuljudski odnos, kontingenцију socijalne situacije, “izlaganje pogledu drugih” (Arendt) koji će u nedostatku materijalnih predmeta koji ostaju za performansom svedočiti o njemu. Ti drugi su “mnogi”, i zato konkretni, nepredvidljivi i različiti, ali im je polazište zajedničko – oni su iz iste društvene aktuelnosti u kojoj se i sam performans izvodi, i u koju mogu intervenisati. Ta kontignencija socijalne situacije od (svakog) performansa čini polje rizika transformacije, neizvesnosti, potencijalne pretnje za postojeće društvene odnose. Stoga je izvedbenost (“virtuoznost” u Virnoovom smislu) u svakom slučaju repolitizujuća delatnost u javnom prostoru: ona je neostvariva drugačije nego kao “politička stvar”.

S tim u vezi, oprez McKenzievog tipa nema smisla ako se uzima kao apriorno načelo razumevanja performansa danas, a videti performans kao opšti društveni imperativ (još) ne znači da on ne može svoj politički kapacitet iskoristiti i na drugi način osim za društvenu normativizaciju. Čak obrnuto, ako ostajemo na opštem planu, to što performans znači političnost – konstitutivniju nego u drugim umetničkim i kulturnim delatnostima – znači da je on programski uložen u ohrabrvanje procesa repolitizacije današnjeg depolitizovanog javnog prostora. Pored toga, takva konstitucija performansa zahteva stalna partikularna razlikovanja “servilne” od “transformativne” izvođačke delatnosti, na koja upozorava Virno. Drugim rečima, performans kao kulturna i umetnička praksa, da bi ostvarivao sopstveni politički potencijal, stalno mora iz sebe isključivati one elemente koji su u međuvremenu postali servilni (ili normativni), i tragati za onima koji još imaju transformativni i interventni potencijal u javnoj sferi.⁵⁸

4. Ready-made u teatru: prolazak kroz granice umetnosti

Na ovoj tački, suočiću ready-made kao suspenziju poiesisa i afirmaciju praxisa s jedne strane, i izvođačke umetnosti zasnovane na konstitutivnoj političnosti performansa kao javnog čina sa druge, u analizi ready-madea u teatru.

⁵⁶ Hannah Arendt, *Vita activa*, August Cesarec, Zagreb, 1991.

⁵⁷ Paolo Virno, *Gramatika mnoštva*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004.

⁵⁸ Videti to kao nemoguće, rezultat je – po mom mišljenju – pre stava da je budućnost zatvorena nego teorijske argumentacije i empirijskih dokaza.

U razmatranju aktuelnog procesa “evakuacije politike” iz javnog prostora, ostavljam prostor za oba kritička stava – i onaj koji je ponudila Arendt i onaj koji nudi Virno. Prema Arendt, politika je nestala iz svih oblika savremenih društvenih aktivnosti, pa na kraju i iz same politike – rezultirajući depolitizovanim javnim prostorom; dok je po Virnou, naprotiv, politika nestala prelaskom u sve druge društvene aktivnosti – pa se pre može govoriti o tome da je politika prožela celokupan prostor čovekovog života, te stoga izgubila posebno mesto. Arendt napominje da je u 20. veku politika poprimila karakteristike rada i proizvodnje. Politika je instrumentalizovana, svela se na “društvena pitanja” i ekonomsku računicu, i počela administrirati distribuciju ‘dobara’ (što je tradicija Francuske Revolucije). Po Virnou, međutim, postfordistička proizvodnja je asimilovala u sebe elemente politike: “*Poiesis* je u sebe uključio mnoge aspekte *praxisa*”.⁵⁹ U prilog tome, on ističe prelazak mnogih postupaka, oblika ponašanja i organizovanja iz kulturne sfere 1960ih godina u reproduktivnu proizvodnju na kraju 20. i početkom 21. veka.

U svakom slučaju, ovi kritički pogledi ukazuju pre svega na “kulturalizaciju” ili “podruštvljenje” javnog prostora danas, koje je rezultat premeštanja i međusobne reapproprijacije aspekata politike i proizvodnje.⁶⁰ To nas – drugim putem i sa novim tezama – vraća na Agambenovu istorizaciju tog procesa u zapadnoj kulturi, čiji je glavni efekat, onda, gubljenje specifičnih potencijala i poiesisa i praxisa (u savremenoj umetnosti). Takvo stanje zahteva ponovno promišljanje i pažljivo diferenciranje oblika delatnosti zastupljenih u umetnosti, u pogledu mogućnosti za kritiku i intervenciju u sada-aktuelnim umetničkim, kulturalnim i društvenim agendama. Jer šta zapravo znači kulturalizacija/podruštvljenje kao dominantni oblik organizacije javnog prostora? Ono znači totalnu depolitizaciju svih čovekovi aktivnosti u globalizujućem neo-liberalno kapitalističkom društvu, za koje je slobodna politička delatnost isključena iz “čiste-i-prazne”, “anonimne” ekonomske logike slobodnog tržišta, koja treba da upravlja tako zamišljenim svetom.

Potencijal interventnosti ready-made teatra emergira iz njegove dvostrukе afirmacije praxisa, jednom u samosuspenziji poiesisa i zahtevu za priznanjem čina (što je gest ready-madea), a drugi put u koncentraciji na kontingentno delovanje u javnom prostoru (što je konstitutivno za performans). Međutim, kao i svaki potencijal, i potencijal interventnosti ready-made teatra se može aktuelizovati na mnogo načina.

Sagledan kao izvođenje negativiteta poiesisa u polju visokog rizika performansa, ready-made teatar je najekstremnija umetnička procedura – izvođenje sebe samog kao granice umetnosti na granici umetnosti, krajnji rub ivice umetnosti. Spremna sam da prepostavim da se zbog radikalnosti tog dupliranja i njegove pretnje svetu umetnosti ready-made najređe i dogada u teatru, dok je tokom 20. veka već postao relativno čest, pa i prihvaćen u vizuelnim umetnostima, ali i književnosti i donekle muzici. U vizuelnim umetnostima, ready-made uvodi prazninu u svet umetničkih objekata, čin kao negativnu prezencu poiesisa; dok u izvođačkim umetnostima, koje već imaju bliskost sa politikom, te stoga jesu granična umetnička delatnost, ready-made do kraja ogoljava njihov praktični potencijal i otvara umetnost ka politici kao primarnoj društvenoj praksi. Jer, zapravo, pre/(o)lazak preko granice ready-made teatra je konačni izlazak iz sveta umetnosti

⁵⁹ Virno, *Gramatika mnoštva*, op. cit., str. 43

⁶⁰ Kulturalizacija javnog prostora je jasniji termin, mada je u arendtovskoj tradiciji reč o podruštvljavanju. U oba slučaja, radi se o ukidanju autonomije politike i njenoj instrumentalizaciji, pri čemu se ona svodi ili na probleme određene interesne društvene i kulturalne grupe ili na ekonomsku računicu. Takvu zamerku je Arendt jasno upućivala npr. feminističkom pokretu koji je, prema njoj, (bio) usmeren na “žensko pitanje” a očišćen od intervencije u klasne odnose. Slična zamerka u tom smislu bi važila za ceo aktuelni “cultural studies projekat” usmeren na mikro-identitetske problematike, itd.

zasnovanog na poiesisu u čistu političku delatnost (umetnika/umetnosti). U pitanju je, svakako, rizik dovođenja umetnosti do nepodnošljive blizine politike, jer bi već u sledećem koraku postala unutrašnja (re-)organizacija javnog prostora i izgubila izuzet(n)i (ekskluzivni) status kakav ima u društvu. Međutim, metaforično, ali i sasvim materijalno govoreći, ono što sa ready-made teatrom može biti problem jeste upravo aktuelna zamagljenost granica stvaranja i prakse, proizvodnje i politike na makro-nivou – pa kritičku pažnju treba usmeriti na procese pretvaranja čina, intervencije u delo, predmet. Jer, delo, ma kakvu istoriju i polaznu intenciju da ima – jeste pozitivna vrednost, samim tim što je otvoreno za tržište, koje će ga depolitizovati u razmeni i potrošnji. U takvom društveno-ekonomskom kontekstu, potencijal ready-made teatra je i to da (i on) uvek-već nešto proizvodi, a to što “stvara” (pa bila to i sama intervencija) brzo i lako može biti komodifikovano – kao što je slučaj sa, čak začuđujuće lakom, komodifikacijom nematerijalne umetnosti, koncepta umetnosti, koncepta koncepta umetnosti, autorskog imena, načina organizacije i kritičkih umetničkih tema. Potencijal ready-made teatra je, takođe – i to je onaj koji mene najviše zanima – insistiranje na sad-i-ovde praxisu umetnosti, na praxisu u trenutku u kojem on još nije postao umetnički proizvod već se ostvaruje u ispitivanju granica sopstvene intervencije u aktuelnu javnu sferu i njene (ne)slobode. Jer, u tom trenutku on nas i suočava sa rizikom svoje političnosti, pokazujući krhkost društvenih institucija, ali i pukotine slobode u javnom prostoru, a zatim će možda postati pozitivna istorijska vrednost čovečanstva/tržišta. ...U tom smislu “limbo” u naslovu ovog teksta pomalo ima veze sa predvorjem pakla. Srećom, potencijalnost ready-made teatra je nužno i stalno otvorena za rizičnu kontingenciju (svake) izvedbene situacije, (u) kojoj se dobrovoljno izlaže.

KRAJ