

Ana Vujanović

Umetnost nasuprot i nakon autentičnosti: READY-MADE, POP ART, POSTPRODUKCIJA I SAJBERFORMANS¹

Ako je smrt umetnosti u njenoj nemogućnosti da dostigne konkretnu dimenziju dela, kriza umetnosti u naše vreme je, zapravo, kriza poezije, *ποίησις*.

Ποίησις [...] je sam naziv za čovekovo činjenje, za onu proizvodnu aktivnost za koju je umetničko činjenje samo jedan privilegovan primer,

a koja se pojavljuje, danas, otkrivajući svoju moć u planetarnim razmerama u operacijama tehnologije i industrijske proizvodnje.

(Đorđo Agamben, Čovek bez sadržaja)

UVOD: Kako da shvatim pitanje (krize) autentičnosti umetnosti?

Pitanje krize autentičnosti u umetnosti, postavljeno 2007. godine je zakasnelo s aspekta razvoja umetnosti 20. veka. Ako sledimo liniju: Benjamin (umetnost u doba mehaničke reprodukcije) – Dišan (Duchamp) (ready made) – Vorhol (Warhol) (pop art) – Burio (Bourriaud) (postprodukcija) – digitalna umetnost, kao jedan hipotetički razvoj umetnosti

1// Temom odnosa poezisa i praksisa u umetnosti bavim se od 2006. Ovaj tekst, koji centrira pojam autentičnosti, prvobitno je pisan na poziv časopisa Treći Program 2007. i objavljen je u Treći program br. 139-140, 2009. Zatim, više puta sam se vraćala tekstu i ponovo promišljala iznete teze, a verzija u kojoj fokusiram promene načina i shvatanja umetničkog delovanja i značajno menjam zaključak o odnosima proizvodnih uslova i političnosti objavljena je kao: "What do we actually do when we... make art", Amfiteatar br. 2 & Maska br. 127-130, 2010. Pred vama je neznatno izmenjena verzija teksta iz 2007.



TABAK 1/a

umetnički imunitet

TABAK 1/b

umetnički imunitet

20. veka po ovom pitanju, početkom 21. veka jedino možemo konstatovati da je umetnost već i postavila pitanje autentičnosti i zapala u krizu autentičnosti i prevazišla je, poništavajući ili odričući se samog principa autentičnosti. Međutim, u dužoj perspektivi, to je upravo pitanje ovog jedinog sveta umetnosti koji se nas tiče – koji znamo ili na njega imamo sećanja ili istorijske podatke iz neposredne prošlosti.

S jedne strane, autentičnost je dugo bila imanentna pretpostavka umetnosti, nešto s čim se ona prirodno povezuje. Barem bi takvo moglo biti opšte sećanje na noviju zapadnu umetnost, iz jedne sadašnjeka-budućoj perspektivi. Autentičnost je bila nulta razina umetničkog rada i dela. Čak i otpori i subverzije autentičnosti tokom 20. veka, razmatraju autentičnost kao ono od čega se polazi. Tek najnovije generacije umetnika, teoretičara i umetničke publike visokotehnološkog doba – u koju spada i autorka ovog teksta – nemaju takvu polaznu poziciju, budući da sva naša sećanja na umetnost počinju sećanjima na umetnost čija je aura autentičnosti i originalnosti već razorena, te ne predstavlja ni polaznu niti bilo kakvu drugu osnovu umetnosti. S druge strane, istorijski izvori i njihove teorijske interpretacije govore da princip autentičnosti, odnosno originalnosti nije večna i transcendentna već novija, čak geografski i istorijski relativno precizno datirana pojava u umetnosti. Ako istoriju umetnosti u zapadnoj civilizaciji pratimo od njenih (pra)početaka u antičkoj Grčkoj, uočićemo da je to ustvari nov, moderan i očigledno relativno kratkotrajno dominirajući princip.

Za temeljnu rekonstrukciju te istorije nemam dovoljno ni vlastitog iskustva niti teorijskih i naučnih oruđa, pa ću na osnovu onoga što imam i znam pokušati da improvizujem jednu nepretencioznu sliku – koja bi, pre svega meni samoj, trebalo da razjasni osnovno pitanje koje me ovde zanima. A to je: zašto mi je neko (recimo, ugledni domaći teorijski časopis iz humanistike) 2007. godine postavio pitanje krize autentičnosti umetnosti? Kako, pod kojim uslovima i sa kojim pretpostavkama? I gde je lociran rascep između važnosti tog pitanja i mene, kojoj ono nikada nije ni palo na pamet? Da li je moguće da se tako radikalna promena paradigme desila u svega par decenija koje životno i profesionalno dele mene i neke moje, starije savremenike? – pa je za njih u nekom trenutku kriza autentičnosti bila ili još jeste goruće pitanje umetnosti koja se dominantno zasniva na autentičnosti, a za mene su sva goruća pitanja umetnosti već smeštena na onu stranu autentičnosti, koju stoga vidim samo kao jedan od istorijskih principa



umetnosti. Ono što mi je ovde na neki način iritantno jeste što je ta istorija tako blizu. Utisak blizine me je iznenadio. Pokušaću zato korak po korak da odmerim tu razdaljinu.

¶

¶

POJEZIS I PRAKSIS, utemeljenje pojmova i konvergencije kroz istoriju

¶

Prema tradicionalnoj podeli ljudskih aktivnosti na „rad“ (*die Arbeit, labour*), „stvaranje, proizvodnju“ (*die Herstellung, work*) i „delovanje“ (*das Handeln, action*), umetnost u zapadnoj civilizaciji pripada 'višem redu' aktivnosti. To dominantno važi za istoriju zapadne umetnosti od antičke Grčke, kojoj je u novije doba dodeljena i pozicija autonomije i izuzet(n)osti od društvene stvarnosti i prakse, a često važi i za moderni, pa i savremeni internacionalni svet umetnosti.

Dok je rad čovekov ciklični metabolizam sa prirodom, koji proizilazi iz nužnosti njegove biološke situacije koju deli sa ostalim živim bićima na zemlji, proizvodnja i praksa su delatnosti po kojima je čovek specifičan i jedinstven na planeti. Ove dve delatnosti je u savremenom društvu teško razlučiti,² a zapadna epistemologija od Rima ka savremenom dobu uglavnom ide ka njihovoj konvergenciji. Čak, u nekim filozofsko-političkim sistemima, kao kod Marksa, granica čovekovih društvenih delatnosti se pomera i proteže i na sam rad. Ipak, tu zamućenost granica treba raščlanjivati. Ne radi bezinteresnog „činstunstva“, već da bi se u konkretnim društveno-istorijskim političkim i ekonomskim kontekstima artikulirali razlozi, načini i konsekvence promena, spajanja i premeštanja bazičnih pojmova koji određuju čovekovu aktivnost. Pa, u cilju refleksije umetničkih činjenja u kontekstu postfordističkog neoliberalnog sveta, vratiću se starom pitanju Hane Arendt (Hannah Arendt): „Šta zapravo činimo kada smo delatni“ (*Was wir eigentlich tun, wenn wir tätig werden?*)

¶

Prema interpretacijama Aristotelove *Nikomahove etike*, razlika između proizvodnje i prakse u antičkom svetu je bila precizna.³ A obe, zajedno sa teorijom, po Aristotelovoj *Metafizici* spadaju u čovekove "razumske delatnosti".⁴ Prema *Nikomahovoj etici*, proizvodnja, *poiesis* je:

2// Vid. različite geneze i razrade ove teze u Hannah Arendt, *Vita activa*, August Cesarec, Zagreb, 1991. i Paolo Virno, *Gramatika mnoštva*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004.

3// Vid. Aristotel, *Nikomahova etika*, Kultura, Beograd, 1970.

4// Razumska aktivnost čoveka (*razumijeće*) se deli na praktičnu (*činidbenu*), stvaralačku



umetnički imunitet TABAK 2/a

umetnički imunitet TABAK 2/b

stvaranje, ljudska kreacija "oblikovanja", donošenje nečega na svetlost dana u određenoj formi; dok je delovanje, praksa, *praxis*: izvođenje čina, neposredna intervencija, pokrenuta čovekovom voljom, kao *vita activa*. Pojezis ima cilj, vrednost, rezultat izvan sebe samog: rezultat proizvodnje je proizvod, delo (I, 1094a I 3-4). Njegova granica i kraj su u objektu koji je stvoren u procesu proizvodnje. Za razliku od pojezisa, praksis ne rezultira ničim, odnosno ako i čim rezultira to je sam čin. On je sopstvena granica i kraj, te je praksis usmeren na uređenje aktuelnih društvenih, međuljudskih odnosa (poslove javnog života, zakonodavstvo, upravu). Paradigmatski primeri stvaranja su (bili) zanatska proizvodnja i umetničko stvaralaštvo, a prakse političko delovanje. Ono što je za umetnost centralno pitanje ovde jeste pojezis, *ποίησις*. Njegov status se u antičkoj Grčkoj promenio od Platona do Aristotela. Za Platona (*Gozba / Simpozijum*), pojezis je svaki uzrok koji dovodi do postojanja nečega što prethodno nije postojalo. On dakle može biti prirodni ili u čoveku, prema Platonu nema razlike, te on pojezis postavlja kao jedinstvenu aktivnost koja važi i za prirodu i za društvo i čoveka. Do razdvajanja dolazi kod Aristotela. On razlikuje (*Fizika*) ono što postoji po prirodi, odnosno ima uzrok i poreklo nastanka u sebi, i ono što postoji usled spoljašnjih uzroka, odnosno čiji je princip nastanka u proizvodnoj aktivnosti čoveka. Umetnost se zatim vezuje da drugu vrstu pojezisa, i odvaja od prirodnog stvaranja.

¶

Prema gorenavedenom, rad, proizvodnja i praksa su u antičkom svetu u hijerarhijskom poretku: rad je najniže rangirana delatnost, jer je usmeren na zadovoljavanje nužde čovekove biološke situacije; proizvodnja, zatim, obezbeđuje materijalni svet objekata u kojem živi čovek u civilizaciji; da bi, na kraju, praksom mogao da se bavi samo slobodan čovek (čovek oslobođen nužde), koji se usmerava na uređenje društvene situacije. Dalje kroz zapadnu kulturu, a naročito istoriju umetnosti, ove delatnosti više nisu bile tako jasno razlučene; čak, kasnija glavna linija shvatanja išla je ka konvergenciji.

Što se tiče umetnosti, ona dugo ostaje dominantno vezana za pojezis. U antičkoj Grčkoj, takvo shvatanje je bilo veoma eksplicitno. U prilog ovome, govori i Aristotelov osnovni spis o umetnosti, nazvan *Poetika, ili nauk o pesničkom umeću*. Poetika se ovde odnosi na pojezis, i označava umetnost kao vid čovekovog umeća stvaranja, proizvodnje.

(*tvorbenu*) i teorijsku, mislilačku (*motriteljsku*); Aristotel, *Metafizika*, FPN: Liber, Zagreb, 1985, VI, 1, 1025b 25.



Problem karaktera umetničkog stvaranja se kroz istoriju usložnjava kasnijim podelama proizvodnje na estetsku i tehničku, zatim na manuelnu i intelektualnu; promenom i širenjem pojma prakse; a onda i afirmacijom rada kao najviše čovekove delatnosti.

UMETNOST KAO POJEZIS I OSNOVNI PRINCIPI AUTENTIČNOSTI

Dorđo (Giorgio) Agamben o promenama statusa i odnosa čovekovih aktivnosti raspravlja u nekoliko eseja u knjizi Čovek bez sadržaja.⁵ Zadržaću se na dva aspekta koja direktno adresiraju umetnost i bitna su za moje pitanje s početka teksta. To su: istorizacija odnosa pojezisa i praksisa nakon Grčke, u tekstu Pojezis i praksis, i podela pojezisa s kojom dolazi i pitanje autentičnosti u umetnosti, u tekstu Oskudica je kao lice.

Umetnost kao pojezis i kao praksa

U tekstu Pojezis i praksis,⁶ Agamben pokazuje kako su se kroz istoriju zapadne kulture nakon antičke Grčke granice pojezisa i praksisa 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. Međutim, sam termin «praksa» u međuvremenu radikalno menja značenje i počinje da označava manifestaciju volje koja ima konkretan efekat.

Proces konvergiranja se prati od Rima, i uočava se već u prevodu termina «pojezis» kao oblika 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 Loka (Locke), preko Adama Smita (Smith), završno sa Marksom menja se i status rada biva prepoznat i kao izvor privatnog vlasništva, te se penje ka vrhu hijerarhije aktivnosti. Bitna teza je da u modernom svetu svaka čovekova delatnost počinje da se shvata kao praksa – koja je postavljena kao konkretna proizvodna aktivnost, u opreci sa apstraktnom teorijom. Međutim, praksis tokom ovog procesa nije samo proširen toliko da je postao sveobuhvatan pojam za ljudske aktivnosti,

5// Giorgio Agamben, The Man Without Content, Stanford University Press, Stanford Ca, 1999.

6// "Poiesis and Praxis", u *Ibid*, str. 68-94.



TABAK 3/a

umetnički imunitet

TABAK 3/b

umetnički imunitet

već je i sasvim izmenjen. Tako, od Marksa praksa ne polazi od čovekove slobode, već od rada kao nužnog obezbeđivanja uslova života. U tom procesu menja se i shvatanje umetnosti: "umetnička produkcija, koja sada postaje kreativna aktivnosti, takođe ulazi u dimenziju prakse, mada vrlo osobene prakse, estetske kreacije nadgradnje".⁷

Kasnije, brojna redefinisana statusa umetničkog stvaranja polaze od tog bazičnog brisanja tradicionalne razlike između pojezisa i praksisa, u kojem se javlja 'metafizika volje'. Tokom 19. (pa i 20.) veka, dominantan je stav da je umetnost praksa, ali praksa kao izraz volje i kreativne sile u čoveku. Agamben kao primere te reinterpretacije navodi teze Novalisa o poeziji kao "voljnoj, aktivnoj i produktivnoj upotrebi naših organa", zatim Ničeovu identifikaciju umetnosti sa voljom za moć, Artoovu (Artaud) zamisao teatra kao oslobođenja ljudske volje, sve do situacionističke težnje ka prekoračenju granica umetnosti zasnovanom na čovekovim kreativnim impulsima. Agamben ističe:

Metafizika volje u tolikoj meri prodire u našu koncepciju umetnosti, da čak ni najradikalnije kritike estetike ne dovode u pitanje njen osnovni princip, tj. ideju da je umetnost ekspresija umetnikove kreativne volje.⁸

Ono što, dakle, zatičemo u umetnosti 20. veka kao common sense je isprepletan odnos praksisa i pojezisa, kojem doprinosi konsenzus kreativne volje. Agambenov popis primera bi se mogao dopisivati sve do naših dana; pa tu spadaju deo neoavangarde u teatru, američki moderni ples, pozorišna antropologija, apstraktni ekspresionizam, ekspresionistički ples, brojni savremeni otvoreni formati umetničkog rada – naročito kreativne laboratorije, kao i rašireni pojmovi energije, spontaniteta, oslobođenja, impulsa, kreativnosti, ekspresije, improvizacije itd.

Međutim, praksa je, ako se vratimo postavci u antičkoj Grčkoj, u osnovi nešto specifičnije i, zapravo, drugo – javno delovanje, slobodan ljudski čin pokrenut voljom i razumom, koji se ostvaruje u društvenoj situaciji. Jedno bočno pitanje za temu autentičnosti bi moglo biti: kako bi se praksa kao takva u umetnosti mogla rehabilitovati danas, odnosno izvući iz metafizičke i žargonske upotrebe u umetničkoj doxi?

7// *Ibid*, str. 71.

8// *Ibid*, str. 72.



Autentičnost umetničkog stvaranja

Drugi bitan aspekt karaktera umetničkog stvaranja i njegove promene jeste podela unutar samog pojezisa. Agamben se u eseju *Oskudica je kao lice*⁹ bavi ekstremnim umetničkim praksama 20. veka, ready-madeom i pop artom, koje stavlja na krajnju granicu umetnosti shvaćene kao pojezis. Centralna problematika Agambenovog eseja je reduktivno razdvajanje manuelne i intelektualne proizvodnje u zapadnoj istoriji i, prethodno, podele čovekovih proizvoda na estetske predmete (umetnička dela, radove) i produkte u užem smislu (industrijske, tehničke proizvode). Podela na estetske i tehničke proizvode je povezana s razvojem moderne tehnologije i, konkretno, sa prvom industrijskom revolucijom i podelom radom u drugoj polovini 18. veka. Tada se uvodi i ova karakterizacija: za prve proizvode je karakteristična autentičnost, a za druge reproduktivnost. Sam pojam autentičnosti, veoma raširen u umetnosti od 18. veka, međutim, ima brojna značenja: neponovljivost, verodostojnost, jedinstvenost, novina, invencija itd. Bitno je naglasiti da je ovde uvedena autentičnost direktno povezana sa originalnošću i, prema Agambenu, ukazuje pre svega na pojedinačnu blizinu porekla, izvora, „slike-uzora“, koju tehnički proizvodi gube u (masovnoj) reprodukciji:

Reproduktivnost (zaista, u ovom smislu, kao paradigmatički odnos neblizine sa poreklom) je, stoga, suštinski status proizvoda tehnike, dok je originalnost (ili autentičnost) suštinski status umetničkog rada.¹⁰

Iz ovoga sledi da su neponovljivost, verodostojnost, jedinstvenost itd. umetničkog rada samo verovatna posledica, tj. karakteristike koje proizilaze iz principa originalnosti zasnovanog na permanentnoj blizini (umetničkog) proizvoda sa njegovim izvorom i poreklom (u umetniku).

Princip autentičnosti, jednom uveden, zadugo – mada paradoksalno, u kontekstu kasnijih uslova proizvodnje – razdvaja umetnost od ostalih oblika pojezisa, kao što su industrijska proizvodnja, tehnika, digitalna tehnologija, dizajn, masmediji itd, ali i provocira brojna njegova osporavanja.

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

10// "Privation Is Like a Face", str. 61.



TABAK 4/a

umetnički imunitet

TABAK 4/b

umetnički imunitet

KRIZA AUTENTIČNOSTI: READY MADE I POP ART

Kada govorimo o umetnosti 20. veka kao estetskom pojezisu zasnovanom na principu autentičnosti, možemo početi od primedbe Miška Šuvakovića:

...problem sa tumačenjem 'pojezisa' nastupa kada se dođe u sadašnji trenutak – kad umetnost nije mitski viđena kao pro-dukktivnost 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, reprodukcija itd.¹¹

Još sredinom 20. veka, u okviru i dalje važeće podele pojezisa, hibridne umetničke forme kao što su ready-made i pop art počinju kritički da ispituju reproduktivnost u umetničkom stvaranju i originalnost u tehničkoj proizvodnji. One teže jedinstvu pojezisa, sada već paradoksalno podeljenog na „pro-dukciju“ i „produkciju“, a njihov učinak je ogoljavanje same podele inherentne ljudskoj pojetičkoj aktivnosti u savremenom dobu.

Prema Šuvakoviću, u umetnosti se taj „[p]omak od pro-dukcije ka produkciji se odigrava na račun ukidanja autentičnosti ili izvornosti ljudskog rada zasnovanog na manuelnoj veštini.“¹² Do ukidanja, međutim, nije došlo tako brzo, iako bi se iz ove tačke gledišta moglo reći da ga je nagovestila još fotografija i drugi sistemi mehaničke reprodukcije, koji su prvih decenija 20. veka, po Benjaminu, zapretili uništenjem aure autentičnosti i originalnosti (tradicionalnog) umetničkog dela. Do ukidanja autentičnosti nije došlo ni sa ready madeom i pop artom, upravo jer tehnika i uslovi produkcije umetnosti, u doba industrijske proizvodnje kojom dominiraju tejlorizam i fordizam, nisu u dovoljnoj meri obezbeđivali uslove za to, kao što su ih obezbedili ili čak iznudili

11// Miško Šuvaković, „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* sa znatnim odstupanjima tokom interpretacije rada u umetnosti)“, *TkH*: „Boks meč – ready made teatar“ (12), 2006/7, str. 101

12// Ibid, str. 101; Vid. i dalje str. 101-102



poslednjih decenija 20. i na početku 21. veka. Ali, ono što su ready made i pop art izveli jeste otvaranje krize autentičnosti umetničkog dela u tada aktuelnom kontekstu industrijske i tehnološke proizvodnje, kao gest, čin, akt umetnika. Ta kriza je – u nedostatku dovoljno zastupljenih „adekvatnih“ proizvodnih uslova – izvedena kao praksa, kao svesna i voljna intervencija umetnika, usmerena na prestrojavanje postojećeg stanja umetnosti.¹³

¶ Razlika među njima je bila u smeru kretanja: ready-made je išao od tehničke proizvodnje ka umetnosti, nudeći posmatraču industrijski proizvod sa potencijalom estetske autentičnosti, dok se pop-art kretao u suprotnom smeru i ponudio umetničko delo koje je ispražnjeno od estetskog potencijala i preuzelo status industrijskog proizvoda. Na taj način – a budući da su oba pokušaja u strogom smislu i na duže staze neuspešna – oni dovode podelu proizvodnje do njene ekstremne tačke, pro-izvodeći sam nedostatak, prazninu, nestašicu (*privation*) potencijalnosti poezisa. “Ready-made’ i pop art”, zaključuje Agamben, “stoga, uspostavljaju najotuđeniju (i time najekstremniju) formu *ποίησις*, formu u kojoj se oprisućuje sama oskudica.”¹⁴ Oprisućenje nedostatka je rezultat gesta kojim ready-made i pop art, izmićući i estetsko uživanje (u umetničkom delu) i upotrebljivost (tehničkog produkta) preusmeravaju raspoloživost poezisa ka praznini, ništavilu, umesto ka proizvodu stvaralaštva.

¶ Iako dakle nisu doveli do opšteg ukidanja autentičnost kao prevladavajućeg principa umetnosti, ready made i pop art su doveli u temeljnu sumnju mogućnost opstanka podele na estetske i tehničke proizvode u naše doba. S jedne strane, može se reći da su oba ova pokušaja bila neuspešna, jer niti je ready made omogućio da bilo koji industrijski proizvod dobije auru autentičnosti, niti je umetnički proizvod dobio upotrebnu vrednost industrijskog time što se ispraznio od vrednosti autentičnog. S druge strane, međutim, oni su u tome možda uspeli i više nego što se očekivalo. Teško bi se moglo reći da su kasnija „normalna“ muzealizacija ready madea i isto tako „normalna“ estetizacija svakodnevnog života „stvari ponovo dovele na svoje mesto“. Muzea-

13// Više o ready madeu kao prelasku sa poezisa na praksis u umetnosti vid. u Ana Vujanović: „Limbo Limbo Art: ready-made teatar“, *TKH*: „Boks meč – ready made teatar“ (12), 2006/7, str. 107-113

14// “Privation Is Like a Face”, str. 64.



TABAK 5/a

umetnički imunitet

TABAK 5/b

umetnički imunitet

lizacijom i akademizacijom ready madea određeni industrijski predmeti (recimo pisoari) zaista i relativno trajno dobijaju autentičnost i postaju predmet estetskog uživanja i saznanja. Primer za to je način izlaganja pisoara zvanog *Fontana* na izložbi *Dada* u Beaubourgu 2005. ili proglašenje *Fontane* za remek-delo umetnosti 20. veka, a sve to naročito u svetlu poznate činjenice da je „originalna“ *Fontana* iz 1917. godine ubrzo izgubljena i da je Dišan tokom 1960ih godina izradio nekoliko njenih replika, koristeći svakako neke druge pisoare, koji se izlažu po muzejima i dobijaju mesto originalnog i autentičnog umetničkog dela, *Fontane*. Sa druge, mada više ne suprotne, strane, u aktuelnom procesu estetizacije svakodnevnog života i brojnih upotrebnih predmeta svaki se, i najmasovniji potrošni industrijski proizvod bori za svoj komadić aure autentičnosti. Primera za to ima bezbroj, od dizajna mobilnih telefona, preko ambalaže za voćne sokove sa „poukama o životu“ i unikatnih *hand-made* Lush sapuna, pa do Apple kompjutera, a jedan od najupečatljivijih su Orbit žvake sa oznakom „limited edition“. Gledano na taj način, ovi procesi ne da nisu doveli stvari u red, tj. predmete u stari poredak, pa čak ni u slučaju ready madea i pop arta, već su potpuno ispremeštali i nerazmrsivo isprepletali estetske i industrijske proizvode u odnosu na tradicionalnu podelu. I to – ne kao gest otpora već sasvim oportunistički, usled nužnosti novih društvenih i ekonomskih makroprincipa za koje je podela na estetsku i tehničku proizvodnju neodrživa.

¶ Za savremenu umetnost i razaranje njene autentičnosti muzealizacija ready madea nije ključna; to je jedan marginalan, mada važan i krizni slučaj. Ono što je presudno jeste pojava digitalne tehnologije.

¶

¶

NAKON AUTENTIČNOSTI: POSTPRODUKCIJA I SABJERFORMANS

¶

Zasnivanje lepih umetnosti i uvođenje njihovih različitih tipova potiče iz vremena koje se temeljito razlikovalo od našeg, i od ljudi čija je moć nad stvarima i prilikama bila neznatna u poređenju sa moći kojom danas raspolažemo. Međutim, iznenađujući porast prilagodljivosti i preciznosti naših sredstava, stavlja nam u izgled da će u bliskoj budućnosti doći do najtemeljitijih promena u drevnoj industriji lepog. (Pol Valeri 1931, prema Valter Benjamin 1936.)





Tehnike mehaničke reprodukcije koje su se razvijale početkom 20. veka otvorile su mogućnost da masovnošću ugroze umetničke principe autentičnosti i originalnosti. Na početku 21. veka imamo drugačiju situaciju. Razvoj digitalne tehnologije i njena primena u umetnosti je ono što obeležava umetnost kraja 20. i početka 21. veka, u svim njenim aspektima proizvodnje, distribucije/razmene i percepcije/recepcije/potrošnje.¹⁵ Međutim, po pitanju autentičnosti, onako kako je ona tradicionalno postavljena i dominirala svetom umetnosti 18, 19. i donekle 20. veka, digitalna tehnologija i umetnost zasnovana na njoj su zapravo – ravnodušne. Uvodeći u umetnost mogućnost beskrajnog umnožavanja gde su sve kopije međusobno identične čime se gubi zamisao originala, omogućavajući široku distribuciju i lak pristup umetničkim delima i implementirajući tehnološke procedure u sam umetnički proces i proizvodnju, digitalna umetnost ne podriiva niti subvertira, već: prelazi preko autentičnosti. Može se reći ovako: da bi digitalna umetnost – kao „umetnost reprodukovanja“¹⁶ – bila moguća, postojala, ona mora napustiti zamisao autentičnosti.



Kao dve paradigmatične tačke tog širokog pojma digitalne umetnosti, ramotriću kratko prakse postprodukcije u savremenoj umetnosti i sajberformans (cyberformance), kao umetničku praksu i formu zasnovanu i „sačinjenu“ jedino od postprodukcije.



Postprodukcija u umetnosti



Termin „postprodukcija“ dolazi iz tehničkog rečnika koji se koristi na televiziji, radiju, filmu i videu prilikom obrade slike i zvuka. U osnovnom značenju, to je skup postupaka, tehnika i procesa kojima se podvrgava snimljeni audio i vizuelni materijal, i obuhvata montažu, titlovanje, zvučne efekte, kolor korekcije, specijalne efekte i sl.



15// Vid. i jedan aktuelni odgovor na Benjaminu: Robert Luxemburg, „The Work of Art in the Age of Digital Reproduction“, makeworlds, paper #4, 2004, <http://makeworlds.org/node/77>

16// Luksemburg ukazuje na dve manifestacije digitalne paradigme u umetnosti: reprodukciju umetničkih dela, putem digitalnih medija, i umetnost reprodukcije, tj. digitalnu umetnost; vid. *ibid.*



umetnički imunitet TABAK 6/a

umetnički imunitet TABAK 6/b

Pojam je u teoriju umetnosti uveo Nikolas Burio, u knjizi Postprodukcija (2000).¹⁷ Ukratko, njegova teza je da umetnost danas postaje tercijalni sektor, servisna industrija, s obzirom da je njena funkcija da se bavi predmetima koji su proizvedeni negde drugde, izvan umetnosti, odnosno da reciklira kulturu, a ne da proizvodi (umetničke) predmete. Dominantne figure savremene kulture za Burioa su programer i DJ, koji oboje rade sa stvarima koje su već proizvedene. Izvodeći tako širi pojam „kulturalnog recikliranja“, on navodi načine na koje se tehnički postupci koje recimo Djevi primenjuju na muziku (play liste, cross-fading, loopovanje, semplovanje, MCjing i sl) integrišu u savremenu umetnost. Ali, ove integracije ne govore samo o umetničkim praksama postprodukcije, što je bilo prisutno od ranije, već i o novim praksama same produkcije umetnosti. Burio time s jedne strane, kao kodirektor Palais de Tokyo, artikuliše stanje savremene (naročito francuske¹⁸) umetnosti, a s druge, svojim teorijskim diskursom postavlja zahtev za novom paradigmatom umetnosti u visokotehnološko doba. Kritička socijalna dimenzija umetnosti u ovom kontekstu je u vlasti/ništvu nad reprezentacijom:



Danas postoji spor oko reprezentacije koji postavlja umetnost i zvaničnu sliku stvarnosti jednu nasuprot drugoj; on se propagira diskursom advertajzinga, prenosi medijima, i organizuje super-lakom ideologijom potrošnje i društvene kompeticije. U našim svakodnevnim životima, prolazimo kroz fikcije, reprezentacije i forme koje potpomažu ovo kolektivno imaginarno čiji je sadržaj diktiran od strane moći. Umetnost nas uvodi u prisustvo kontra-slika, formi koje ispituju društvene forme.¹⁹



Za status pojezisa (u umetnosti, ali i šire) Burioova knjiga je bitna jer pokazuje kako savremena umetnost procesom kulturalnog recikliranja zapravo „proizvodi“ nova značenja, odnosno kako postupci recikliranja, premeštanja i razmeštanja postojećeg (produkovanog) dovode do novog (post-produkovanog). Bojana Cvejić, razmatrajući pojam po-

17// Nicolas Bourriaud, Postproduction: Culture as Screenplay, Lukas & Sternberg, New York, 2005.

18// S obzirom da razmatranjem postprodukcije, ukazuje na specifičnost umetničkih procedura koje prepoznaje pre svega kod francuskih umetnika, kao što su Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno i dr, ali i njihovih savremenika izvan Francuske, kao što je npr. Douglas Gordon.

19// Nicolas Bourriaud, „Eclecticism and postproduction“ u Postproduction, 2005.



stprodukcije ukazuje da se: „prefiks 'post' [...] odnosi na zonu aktivnosti koja više ne pita: 'šta novo možemo napraviti?', već: 'kako da to uradimo sa ovim što imamo?'”²⁰ Sam Burio je oko toga eksplicitan: „Oni [Umetnici] zapravo više ne 'stvaraju', oni reorganizuju.”²¹

Primeri postprodukcije u savremenoj umetnosti ima zaista mnogo; recimo: višekanalna video instalacija *Deep Play / Duboka igra* (2007) Haruna Farokija (Farocki), koja se na 12 ekrana bavi analizom medijske, televizijske reprezentacije stvarnosti – fudbalskog meča (finale FIFA svetskog kupa 2006. Francuska : Italija); video *24-Hour Psycho / 24-sata Psiho* (1993) Dagleasa (Douglas) Gordona, koji se sastoji od Hičkokovog filma *Psiho*, ali emitovanog bez tona i usporenog na 24 sata; film *Les Incivils / Necivilizovani* (1995), Pjera Iga (Pierre Huyghe) koji je specifičan rimejk Pazolinijevog filma *Uccellacci e Uccellini / Sokoli i vrapci*; multimedijski rad *No More Reality / Gotovo sa realnošću* (1991-93) Filipa Parena (Philippe Parren), koji se sastoji njegovih video predavanja u koje su integrisani materijali ili samo zamrznuti *frameovi* iz raznih filmova i TV serija (*Alf*, *Dobrodošli u Twin Peaks*, *Betman...*) itd. itd.

Sajberformans: umetnost postprodukcije

Uvođenjem sajberformansa u ovu problematiku hoću da ukažem na trenutno krajnju tačku savremene umetnosti, tačku na kojoj je autentičnost protokolarno i proceduralno onemogućena, čak i kada to nije ili ne bi bio deo specifične autorske poetike i politike.²²

Tradicionalno, videli smo, postojala je podela između autentičnosti i reprodukcije, od kojih je prva bila karakteristična za umetnost, a druga za industrijsku, tehničku proizvodnju. Za sajberformans, reprodukcija je nužnost specifičnog proizvodnog i tehnološkog postupka, te je autentičnost tu protokolarno onemogućena iako se radi o umetnosti.

20// Bojana Cvejić: „Aproprijacije: Kratak pojmovnik za različite procedure aproprijacije, razvijene u skorajšnjim koreografskim i performans praksama”, *IKH* (12), 2006/7, str. 93-94.

21// Bennett Simpson, „Public Relations: Nicolas Bourriaud” – Interview, *ArtForum*, New York, April 2001, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_39/ai_75830815/pg_2

22// Vid. o sajberformansu: A. Vujanović, „Digitalni performans: *cyberformance* između Kapitala i Umetnosti”, u Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.



TABAK 7/a

umetnički imunitet

TABAK 7/b

umetnički imunitet

Sajberformans se, međutim, ne samo zasniva na korišćenju digitalne tehnologije, već i integriše te tehnologije u poetičke i političke principe umetničkog procesa rada, proizvodnje i delovanja. Stoga, o njemu možemo govoriti kao o umetnosti koja je reproduktivna, ali i kao o umetnosti stvorenoj za reprodukciju, koja autentičnost isključuje i na razini protokola i na razini programske poetike. U tom smislu sam ranije u tekstu uvela dve manifestacije digitalne paradigme: reprodukciju umetničkih dela (putem digitalnih medija) i umetnost reprodukcije (digitalnu umetnost). Kod druge, tehnološke mogućnosti vezane za reprodukciju dovode do radikalne promene umetničkog stvaranja (neraskidiva povezanost umetničkih zamisli – programerskih sposobnosti – dizajnerskih rešenja), distribucije umetničkih radova (umnožavanje, široka distribucija, *file sharing*, Creative Commons i slične licence) i recepcije/potrošnje umetnosti (interaktivnost, play liste, promena percepcije, lakši pristup i prelaženje granica autora i publike: mogućnosti dopuna i izmena u sadržajima).

Jedan drugi aspekt sajberformansa pokazuje da je autentičnost ovde i proceduralno onemogućena – to je njegov status *post-, meta- i hibridne umetnosti* u sistemu teatra kao umetničke institucije modernog zapadnog društva. Za to ću prizvati teze Filipa Salazara, Rosalind Kraus (Rosalind Krauss), Marka Hansena i Leva Manoviča. U odnosu na teatar, sajberformans je *postteatar* jer nastaje kao teatar nakon 'smrti teatra', po logici Salazarove smrti opere.²³ To znači da ga treba shvatiti kao teatarsku praksu koja – umesto da teatarski: mimetički predstavlja, izražava, reprezentuje, performativno izvodi ili simulira na sceni vanteatarski svet – počinje da koristi istoriju, dela, znanja i koncepte teatra kao primarni materijal svog rada. Takođe, sajberformans se može odrediti kao postteatar prema pojmovima 'postmediji i 'postmedijsko stanje' Kraus.²⁴ Ona polazi od Benjaminovih teza o uticaju mehaničkih reprodukcijских medija na umetnost, i razvija je do postmedija 1970ih, koji su konstitutivni aspekt čitavog korpusa novih 'hibridnih' umetničkih formi koje odbijaju da se identifikuju specifičnim medijem. Mark Hansen ove teze uvodi u problematiku digitalnih medija, koji nude mogućnost neograničene međukonverzije podataka i time omogućavaju tehničko ujednačavanje medijskih materijalnosti,

23// Vid. Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.

24// Vid. Rosalind Krauss, „Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry* 25-2, Chicago, 1999; i „A Voyage on the North Sea” – *Art in the Age of the Post-medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999.



čime obeležavaju nastupanje doslovnog postmedijskog stanja.²⁵ Digitalni mediji – kao danas dominantni hibridni medijski sistem – anticipiraju čist protok podataka, neopterećen potrebom diferenciranja u posebne medije. Zbog ovakvih umetničko-medijskih procedura, sajberformans određujem i kao metateatar, preuzimajući termin od Leva Manoviča.²⁶ Metamediji su, po njemu, 'mediji nad medijima', što znači da su drugostepeni u odnosu na primarne tradicionalne medije, ali i da su opšta medijska platforma iz koje se izvodi mnoštvo pojedinačnih medija.

¶
Ova dva aspekta sajberformansa ukazuju na njegovo krajnje izvođenje postprodukcijских praksi u umetnosti, kada umetnost i protokolarno i proceduralno postaje umetnost postprodukcije: umetnost koja celokupno nastaje u domenu postprodukcije, a kao uobičajeni materijal za svoju kulturalnu reciklažu koristi samu umetnost.

¶
FLASH BACK – over: ovde počinje sadašnjost >>

¶
U ovom tekstu sam se bavila rekonstrukcijom načina na koji je u savremenoj umetnosti 20. veka kriza autentičnosti prevaziđena – napuštanjem samog principa autentičnosti. Razloge za to sam samo polazno i bočno tražila u filozofiji i teoriji umetnosti. Tražila sam ih prvenstveno u proizvodnim uslovima društva u kojem se određena umetnost stvara, kao i u proizvodnim uslovima same umetnosti u određenom društvu. Smatram da su ti razlozi najpouzdaniji, ne zato što su konsekvantniji ili bitniji od drugih, već zato što su jedini koji „iznuđuju” promenu paradigme, ma kako se mi – filozofski i teorijski – odnosili prema njoj i bili spremni za nju.

Tom rekonstrukcijom sam pokušala da odgovorim na polazno pitanje ovog teksta, tako da odgovor bude samo lociranje reza između pitanja i mene. Drugim rečima, htela sam da u jednom hipotetičkom flash backu dođem do tačke u kojoj se nalazim sada, i da kroz taj flash back pokažem zašto meni pitanje autentičnosti umetnosti nikada nije palo na pamet. Svo moje znanje, interesovanje i bavljenje umetnošću počinje sa krajnjom tačkom ovog teksta. Evo ovde: .

25// Vid. Mark B. N. Hansen, „Introduction”, u New Philosophy for New Media, The MIT Press, Cambridge Mass-London, 2003, str. 1-17.

26// Vid. Lev Manovič, Metamediji: izbor tekstova, CSU, Beograd, 2001, str. 74.



TABAK 8/a
TABAK 8/b

umetnički imunitet
umetnički imunitet

