

Žarko Paić

Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Baruna Filipovića 28a, HR-10000 Zagreb
zarko.paic@ttf.hr

Događaj i razlika

Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti

Sažetak

Članak se bavi performativno-konceptualnim obratom suvremene umjetnosti, polazeći od ideje o dva tijela i dva svijeta – života i umjetnosti – u medijski konstruiranoj zbilji. Pritom je poseban naglasak na promjeni koncepta interaktivnosti djela koje nadomještava estetiku moderne umjetnosti estetikom događaja suvremene umjetnosti. Jezik, govor i tijelo otvaraju se kao složeno jedinstvo i sklop biosfere i tehnosfere u situaciji i kontekstu slobode djelovanja. Od Duchampa do neoavangarde problem slobode ljudskoga djelovanja prelazi u područje estetizacije predmeta/objekata koji nadomještaju izvornik umjetničkoga djela. Medijska umjetnost u tehnosferi suvremenoga doba pretpostavlja radikalnu promjenu događaja umjetnosti kao reproduktivnih razlika. Pitanje o istini u događaju suvremene umjetnosti na taj način sada postaje bitno pitanje o samom karakteru života i umjetnosti kao događaja i razlike.

Ključne riječi

događaj, razlika, suvremena umjetnost, performativno-konceptualni obrat, tehnosfera, biosfera, estetika

1. Doba bez riječi?

Kada bismo htjeli jednom riječju odrediti naše doba, zacijelo bismo se našli u neočekivanom problemu. Ima li riječ kao kazivajući iskaz jezika svoje »doba«? Ako ima, nadilazi li jezik njegove epohalne granice? Svi još govorimo drevnim jezicima. Ali, neočekivani problem je utoliko veći ukoliko nismo u stanju odgovoriti na pitanje zašto bi »naše« doba trebalo imati uopće svoj jezik ako nismo sigurni da smo udomaćeni u ovom vremenu, nego posve suprotno, osjećamo se u njemu poput stranaca, kako je to Hölderlin predskazao u svojim elegijama za drevnim svijetom mitskih Grka. Imati »svoje« doba ne znači vladati njime. Pristupiti mu znači biti s njim u povjerenju, blisko i istodobno na distanciji od njega. Ako je to »doba« određeno nečim što nadilazi povjerenje i blizinu, onda je ono čudovišno u svojoj moći razdjelovljivanja svakog pokušaja da se u njemu ostavi materijalni trag prisutnosti. Štoviše, sam je jezik tog »doba« postao pukim tehničkim sredstvom komunikacije, alatom, organonom, aparatom, strojem. U tome je problem. Kada jezik postane strojem tjelesnih upisivanja koje subjekt kao akter povijesne drame identiteta izvodi na sebi samome i time mijenja opažaj Drugoga, više ništa nije izvjesno i samorazumljivo u svijetu. Destrukcija jezika pouzdani je znak gubitka svjetovnosti svijeta.

Nedvojbeno, »naše« doba određuje tehnička reprodukcija tijela. Ono nastaje i istodobno nestaje u trenutku svoje jednokratnosti i neponovljivosti. Kao događaj specifične razlike između »živoga« i »umjetnoga«, »života« i »umjetnosti«, tijelo se preobražava u mnoštvo likova i formi. Doba je to performativno-konceptualnoga obrata tijela. Značenje je obrata u estetskoj konfiguraciji znanosti i tehnologije kojom se konstruira stvarnost. Sve što jest poprima vremenske značajke prisutnosti (»sada«), trenutačnosti i virtualnosti. Zato je »naše« doba istodobno »naše« i »tuđe«. Ono je čežnja i zahtjev za nekim drugim vremenom »kad je željeti još pomagalo«, kako pjeva Peter Handke u *Živjeti bez poezije*. Kada više nema ljepote i uzvišenosti, nastaje proizvodnja događaja iz potrebe za estetskim oblikovanjem okolnoga svijeta. Ali zahtjev za nadilaženjem vlastita vremena kao čudovišno tuđega iskustvu slobode suvremenoga čovjeka ujedno je potreba za iskonskim životom same slobode, bez obzira je li riječ o nečem mitski iskonskim ili utopijski nedoglednim. Ta je estetika nužno estetika događaja. Ona povezuje dotad sve razdvojene forme suvremene umjetnosti kao što su to instalacije, akcije, happeninzi, konceptualnosti i kontekstualnosti. Performativna je umjetnost posljednja mogućnost spašavanja slobode života i žive tjelesnosti. Bit ljudske jednokratnosti i neponovljivosti ovdje se pokazuje u cjelovitoj prisutnosti tijela. Kada sve postaje isporučivo i reproduktivno, sam se život suprotstavlja svođenju na stvarnost stvari. No, je li ta mogućnost unatoč očigledne hiperprodukcije performancije, performativnosti i performansa danas doista subverzivnom djelatnošću radikalne promjene svijeta iz »duha« suvremene umjetnosti ili tek pukom estetikom u mnoštvu drugih estetika, primjerice privida, opažaja, atmosfere, digitalnosti? Što je to uopće performativna umjetnost ako je tijelo u svojoj nepokorivosti slobode života njezina pretpostavka?

»Performativna umjetnost je umjetnost bez djela. Ona se događa 'usred umjetnosti'. Stvara se u jednokratnome činu, neposrednoj gesti, singularnome djelovanju, u događaju. Ona preuzima samorefleksiju avangarde, sustav umjetnosti kao metaumjetnosti. Na njezino mjesto dolazi otvoreni proces, projekt, trenutak... (...) Umjetnost postaje svetkovinom čiste praznine i punine. Ona se pojavljuje kao vladateljicom Ničega; njezin je metije evokacija 'djelotvornosti'.«¹

Biti djelatnim i djelotvornim ne znači ništa drugo nego biti-u-činu, akciji na način aristotelovski shvaćenoga kretanja – *dynamis* i *energeia*. Performativna je umjetnost ponajprije ekstatička djelatnost tijela u transgresiji njegovih granica. One su zadane uspostavom suvremene politike i kulture kao ideologije.² Tijelo u izvedbi vlastite slobode suočava se s ideologijsko-političkim granicama suvremenoga doba. Umjesto grčkog pojma tragičke sudbine koji Nietzsche preformulira u *amor fati*, potom moderne opsesije s pred-stavljanjem svijeta na pozornici kao djelatnosti reflektivnoga subjekta i njegove autonomije, suvremeno je doba određeno privremenim i promjenjivim situacijama i kontekstima. Sloboda se u njima utjelovljuje (*embodiement*). Pojam situacije pretpostavlja već opstojeće društvene odnose. Subjekt u njemu djeluje kao akter izvedbe vlastite egzistencije i Drugih, dok pojam konteksta valja shvatiti poput dijagrama kulture sa svojim pismom razlika (jezik-govor-tijelo). Stoga se tijelo kontekstualno uvijek susreće s Drugim u situaciji. Glavna oznaka situacije jest privremenost događaja. Djelotvornost slobode kao svetkovine igre s »prazninom« i »puninom« – od dadaističke provokacije i šoka – postaje eksperimentom svijeta kao jezika-govora-tijela. Pritom je temeljni problem s određenjem performativne umjetnosti u tome što jest događaj. Ako on uopće »nešto« jest ili ako događaj možda »nije« zato što je djelo neko biće, predmet, objekt, razvidno je da ta ključna riječ suvremene filozofije i umjetnosti smjera nadilaženju ključnih riječi i pojmova moderne filozofije i umjetnosti kao što

su predstavljanje i simboličko označavanje svijeta. Između suvremenosti i modernosti postoji odnos povratne sprege. Suvremenost počiva na kultu modernosti. Ali ga nadilazi stoga što je svaka suvremenost svijest o nužnom gubitku orijentacije u »sadašnjosti«. Zato se suvremena umjetnost u svojoj uronjenosti u ovo »sada« performativno otjelovljuje/utjelovljuje u misteriju trenutka kao bljeska vječnosti. Težnja je Cézanneova slikarstva bila još u tome da sam slikar dohvati trenutak punine-praznine svijeta. Dadaizam već izričito usmjeruje pozornost na alogiku (jezika), aleatoriku³ (govora) i performativnost (tijela). U doba povijesne avangarde 1920-ih godina umjetnost teži ozbiljenju ideje životnoga samopotvrđivanja čovjeka u novome društvu industrijski stvorene cjeline. Paradoksalna je misija povijesne avangarde: ona istodobno otvara vrata beskrajnome napretku znanosti i tehnike te slavi praskonski kaos života. U berlinskoj *Dadi* na djelu je jezično-glazbeni preokret umjetnosti iz slike u tjelesnu samoprisutnost događaja (Hans Richter, Hans Arp, Hugo Ball). Kako to izvodi Mersch u svojem tumačenju odnosa jezika i suvremene umjetnosti, problem je u tome što znakovna struktura umjetnosti smjera onkraj pojma reprezentacije riječi-slika. Sam govor kao tjelesna manifestacija događaja otuda gubi povlašteno mjesto smisla kazivanja. Materijalnost govora u umjetnosti povijesne avangarde – od romana Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz* do poezije rubova i pukotina između bitka i ništavila, kao u poeziji Paula Celana, do eksperimentalne glazbe Johna Cagea – postavlja se u središte performativno-konceptualnoga obrata. Ludilo, infantilnost, primitivizam, šutnja, tišina, praznina, Ništa – sve su to hijeratičke maske jednoga totalno izokrenutoga svijeta. Simbolički govor u takvom svijetu više ništa ne prikazuje niti predstavlja. Dva pojma koja proizlaze iz ove estetike su *objet trouvé* Kurta Schwittersa i *ready made* Marcela Duchampa. Oba su pronalasci već opstojećega u samoj zbilji modernoga industrijskoga doba i društva primjerenog tom dobu znanosti i tehnike. Pronađeno-nađeno istovjetno je onome spremnom-za-uporabu. Pragmatički karakter jezika odgovara instrumentalnome karakteru govora tijela kao objekta/stvari. Dadaizam se u svojem najradikalnijem vidu u Schwittersa i Duchampa pojavljuje ozbiljenjem performativno-konceptualnoga obrata ideje suvremene umjetnosti. To je ozbiljenje događaj i razlika slobode životnoga svijeta (tijela) i nadzora sustavnoga svijeta (aparata i dispozitiva moći). Objekti nadomještaju subjekte. Umjesto autonomije djelovanja svijesti, zbiva se reprodukcija razlike između jezika i govora (tijela) u društvenoj situaciji i kulturnome kontekstu.⁴

1
Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002., str. 245.

2
Vidi o tome: Žarko Paić, *Politika identiteta. Kultura kao nova ideologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2005.

3
'Aleatorika' je pojam uveden u suvremenu atonalnu glazbu. Riječ je o kompoziciji koja nastaje improvizacijom. Emergencija djela kao spontanosti u izvedbi odgovara glazbenom improviziranju bez krajnje svrhe u zgotovljenom glazbenom djelu. Aleatorika je istodobno i glazbeni smjer u 20. stoljeću u kojemu improvizacija nadomješta zapisa-

nu strukturu melodije ili zvukovne matrice. Aleatorika govora u dadaizmu je improvizacija tjelesne glazbe koja suprotstavlja zvučnost i tišinu, ispunjenost i prazninu, bitak i Ništa kao u Cageovim kompozicijama – glazbenim performativima.

4
Dieter Mersch, »Kunst und Sprache: Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignens«, dostupno na: www.dieter-mersch.de/.../kunst.und.sprache.mersch, str. 4, i »Performativität und Ereignis. Überlegungen zur Revision des Performanz-Konzeptes der Sprache«, dostupno na: www.dieter-mersch.de/.../performativität.und.ereignis.mersch, str. 1–33, te Žarko Paić, *Slika bez svijeta. Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb 2006., str. 260–263.

Ako se tako pristupi ovome problemu, tada se suočavamo s obratom u samoj strukturi metafizike uopće. Naime, umjesto govora o simboličkome jeziku povijesti (umjetnosti) u svim njezinim načinima iskazivanja i formama prikazivanja – književnost, slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, ples, glazba, kazalište – sama tjelesnost slobode života zahtijeva revoluciju u jeziku. To je prethodni uvjet mogućnosti obrata u svijetu. Smrt jezika metafizike stoga je početak govora tijela kao postmetafizičkoga događaja s onu stranu »smisla«, »značenja« i »referencijalnosti«, s onu stranu predstavljanja nekoga ili nečega, s onu stranu binarnih opreka »prirode« i »kulture«. Šokantnost gologa tijela na sceni/pozornici i eksperiment njegove preobrazbe u tehnički postav unutar strojno organiziranoga sustava proizvodnje-potrošnje povezuje dva naizgled radikalno suprotstavljena »svijeta«. Jedan određuje život tijela kao nepokorive slobode egzistencije, a drugi se ogleda u umjetnoj ili estetskoj prirodi objekata industrijske civilizacije. Duchampov slučaj u suvremenoj umjetnosti paradigmatski je za razumijevanje dosega performativno-konceptualnoga obrata. U njegovoj se ideji ocrtavaju sve aporije estetike događaja i svi problemi s nedjelotvornošću umjetničke (re)akcije promjene svijeta kao jezika-govora-tijela u situacijama i kontekstima modernoga i postmodernoga društva. Budući da se taj radikalni korak u sam život iz umjetnosti ne može izvesti bez radikalne promjene umjetnosti, a ona nije tek privid ljepote i uzvišenosti u smislu Kantove svrhovitosti bez svrhe i bezinteresnoga dopadanja, bjelodano je da umjetnost mora preuzeti na sebe metaumjetničku misiju ideje radikalne promjene svijeta. Avangarda nema svoju estetiku. Ona nema utemeljenje u autonomiji umjetničkoga djela, nego u etičko-ideologijskome činu promjene samoga života. Zato je već od dadaizma i srodnih pokreta povijesne avangarde prve polovine 20. stoljeća uvijek riječ o totalitetu života. On se pokazuje u događaju i njegovoj razlici u refleksivnoj svijesti. Taj skandal same umjetnosti, koja šokantno izvodi na scenu besmisao i sam život kao kaotičnu magmu bivanja u svim svojim ekskremetalnim izlučevinama, proizlazi iz kontingencije bitka. Slučaj i materijalnost zbilje pritom je uvjet virtualne mogućnosti apsolutno drugoga i drukčijega. Kada hrvatski neoavangardni umjetnik Željko Jerman iskazuje u svojem performativno-konceptualnome činu prosvjeda protiv »ovoga« svijeta »ovdje« i »sada« neboriv *credo* svih subverzivnih pokreta umjetničke avangarde – *Ovo nije moj svijet* – tada smo uronjeni u samu bestemeljnost i bezrazložnost umjetnosti i života. Skandal nije golo tijelo na sceni/pozornici koje može urinirati i urlati, rezati se i kreveljiti se u lice Drugoga kao svjedoka i sudionika »ovoga«, a ne »onoga« (svijeta). Skandal je sukob slobode živoga tijela s njegovom (nužnom i neizbježnom) smrću u reproduktivnome događaju ponavljanja. Sloboda živoga tijela umire u djelu kao estetskom objektu.

2. »Smisao« Duchampovih transformacija

U knjizi nastaloj iz panel diskusije u okviru kolokvija »O performansu« o Marcelu Duchampu na sveučilištu u Milwaukeeu 1976. godine filozof Jean-François Lyotard već na početku kaže da, kao i mnogi drugi, ima problema s razumijevanjem riječi *performer*. Zato predlaže njezinu zamjenu s razumljivijom – *transformer*.⁵ Obrazloženje pronalazi u Duchampovim radovima iz 1914. o fabrikaciji naslovljenim *Standard Stoppages*. U njima se, naime, radi o nastanku nove figure zahvaljujući učincima fotografske projekcije. Aparat transformacije figure proizlazi iz kinematičke energije. U svojem kretanju svjetlost zaustavlja figuru u pogledu promatrača posve izmijenjenoga identiteta. Bez aparata, dakle, ne postoji mogućnost promjene svijeta života i umjet-

nosti. Aparat valja shvatiti dvoznačno: (1) kao sklop tehničkih uvjeta koji proizvode novu sliku predmeta i objekata (analogna i digitalna fotografija) i (2) kao životno-egzistencijalni sklop raznolikih djelatnosti unaprijed konstituiranih djelovanjem povijesnih diskursa u formi jezika i performativnih tjelesnih praksi. Taj pojam je drugi naziv za Foucaultov dispozitiv. U biopolitički određenome načinu života u disciplinarnome i nadzornome društvu neoliberalnoga kapitalizma dispozitiv je moć ideologijskoga djelovanja, a ne tek refleksivna svijest o djelovanju. Život sam u formi djelovanja odvija se kao nepokorivost slobode tijela i kao ideologijski aparat ili dispozitiv moći. Tajna ideologije razotkriva se u jeziku-govoru-tijelu svakodnevnoga djelovanja subjekata/aktera klasno podijeljenoga društva. Ona zadobiva formu »lažne svijesti« unutar aparata moderne kapitalističke države, kako glasi poznata Althusserova nadopuna klasične Marxove teorije ideologije.⁶ Aparat je, pak, sustav odnosa uspostavljenih unutar cjeline društva, politike, kulture.⁷ Što su dane veće mogućnosti preobrazbe materije i forme, to je promjena radikalnija. U obje riječi, *performans* i *transformans*, prisutno je već unaprijed neko oblikovanje, oformljivanje, nastanak nečeg drukčijeg i drugoga. Izvođenje (*performare*) kao pro-izvođenje (*pro-ductio, poiesis*) etimologijski je različito od pred-stavljanja (*re-presentatio*), iako je svako izvođenje već uvijek po-stavljanje predstavljenoga kao nositelja i temelja izvedbe (*sub-jectum* i *sub-stantia*). Od razdoblja Novoga vijeka bitna promjena razumijevanja bitka proizlazi otuda što se čovjek poima subjektom pred-stavljanja bića u cjelini. Slika svijeta rezultat je novovjekovnih znanosti. U cjelini ta slika svijeta određuje promjenu ljudskoga mišljenja i djelovanja.⁸

Da bi se dogodila promjena nekog bića u izvedbi njegova dvostrukoga tijela (semiotičkoga i somatskoga), potrebno je da se samo tijelo u svojoj jednokratnoj cjelovitosti sklopa otvori u vremenskoj perspektivi nadolazećega (budućnosti) iz ovog »sada« i »ovdje«. Djelovanje u sadašnjosti trenutka koje određuje performativnost tijela u prostoru pretpostavlja nešto izvan-sebe. Ta ekstatička točka pogleda i jezika u performativnosti tijela kao umjetničkoga djela nalazi se u projekciji događaja. Bez projekcije događaj preostaje u svojoj biti nepredstavljen, nereproduktivan, nerazlikovan. Umjesto fiksnoga djela, izvornost događaja odlučuje o jednokratnosti i neponovljivosti umjetnosti kao slučaja i slobode. Paradoks je u tome što iz same biti reprodukcije kao ponavljanja i podvostručenja izvornika nastaje novi koncept izvornoga djela. Ono je autentično u svojoj ponovljivosti zato što je događaj trenutka. Autorstvo mu podaruje performativno djelovanje subjekta/aktera. Razlika između reprodukcije, replikacije i kloniranja razlika je u pojmu jezika, govora i tijela. Jezik se tehnički reproducira kao aparat ili dispozitiv moći društvene i kulturne komunikacije. Govor izaziva repliku u procesu komunikacije koji počiva na razmjeni informacija u dijalogu i izvedbi diskursa.⁹ Tijelo se podvostru-

5

Jean-François Lyotard, *Duchamp's TRANS/formers*, The Lapis Press, Venice, California 1990., str. 31.

6

Vidi o tome: Slavoj Žižek (ur.), *Mapping Ideology*, Verso, London–New York 1994.

7

Michel Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Colin Gordon (ur.), Pantheon Books, New York 1980., str. 2. Vidi i interpretacijski druk-

čiji pojam u knjizi Giorgia Agambena, *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford University Press, Stanford, California 2009.

8

Martin Heidegger, »Die Zeit des Weltbildes«, u: *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt/M. 2003., 8. nepromijenjeno izd., str. 75–114.

9

Vidi o tome: Friedrich Kittler, *Optische Medien*, Merve, Berlin 2002.

čuje tehnologijskom preobrazbom u drukčije/drugo tijelo Drugoga (*plastic surgery*). No, sada djelo ima karakter estetskoga objekta (*ready made*). Kada se tijelo preobražava u *ready made* gubi se više bilo kakva mogućnost razlikovanja autentičnoga i neautentičnoga, iskonskoga i drugotnoga. U suvremenoj filozofiji koja se bavi pitanjem odnosa bitka i pisma razlike, Derrida vjerodostojno pokazuje da je razlika (*différance*) u pojmu događaja i razlike uvjet mogućnosti razlike prvoga i drugoga, iskonskoga i iterabilnosti, pisma i teksta. Performativnost jezika uvijek je već u sebi pismovni trag reprodukcije koji se odnosi na druge tragove kao na druge tekstove, arhive, medije.¹⁰

Projekcija, nadalje, označava nabačaj bitnih mogućnosti slobode u budućnosti i perspektivu osvjetljenja slike. Sloboda podaruje tijelu njegovu auru, njegovo svjetlo bitka. Bez toga je performativna umjetnost uzaludan napor dohvaćanja mjeseca, da se poslužim metaforom Lafcadio Hearn o susretu zapadnjaka i Japana. Svaki događaj već je u svojoj izvornoj događajnosti predstavljena razlika onog biti-između dva svijeta. Gotovo da se može kazati da postoje dva događaja u svojoj simultanosti. Jedan se događa djelotvorno, a drugi se odjelovljuje događajno. Prvi je izvorni trag, a drugi reproduktivna razlika umjetničkoga traga. Duchamp je u svojim »djelima« i »događajima« otvorio temeljni problem suvremene umjetnosti. Što je umjetničko u životu ako umjetnost već uvijek ima u sebi nešto iskonski drugo/drukčije od događaja samoga života? Ako, dakle, ono biti-između dva svijeta znači biti-između događaja jednkrotnosti i neponovljivosti života u tjelesnoj prisutnosti čovjeka kao *performera* i razlike koja nastaje preobrazbom tijela u reproduktivni sklop djela čovjeka kao *transformera*, tada je istinska nelagoda suvremene umjetnosti što ona živi u bezdanu svjetova. Ne nalazi se ni na nebu ni na zemlji, nego negdje »između«. U razlici između događaja živoga tijela i beživotnoga estetskoga objekta djela leži odgovor na pitanje zašto je cjelokupna suvremena umjetnost od radikalne frakcije berlinskoga dadaizma 1920-ih do danas uronjena u mistiku djelovanja kao politizaciju svijeta i politizaciju djelovanja kao mistiku svijeta.¹¹ O ovome će još biti govora. Nagovijestimo samo da u konceptu *re-politizacije umjetnosti* od 1990-ih do danas vlada imperativ etičkoga obrata estetike kao djelovanja onkraj granica društva, politike i ideologije. Tijelo u svojem performativno-konceptualnome obratu izaziva re-akcije u javnome prostoru nadzornih aparata ili dispozitiva moći. *Re-enactment* u performansima Marine Abramović, primjerice, pokazuje da se zaborav prošlosti nužno pojavljuje u formi društvene ekspresije tjelesne amnezije, koja djeluje traumatski na sudionike novoga događaja.¹²

Nije zaborav traumatsko iskustvo nestanka povijesne svijesti, nego je traumatičan događaj povratka sjećanja u formi njegova nužnoga zaborava. Sjećanje zaboravlja tragove događaja da bi ga moglo obnoviti u drugoj situaciji i kontekstu kao pokušaj prebolijevanja iskonske traume. To osobito vrijedi za kolektivne traume povijesti poput radikalnoga zla nacističkoga holokausta nad Židovima u Drugom svjetskom ratu. Ali isto tako odnosi se i na zločine počinjene u doba vladavine ideologije komunizma nakon Drugog svjetskoga rata. Sjećanje, za razliku od pamćenja kao autorefleksije procesa sjećanja (sjećanje sjećanja), nesvjesni je proces razvitka materije i forme događaja. U svojem entropijskome stanju bujice slika i emocija koje ih prate, sjećanje otvara problem traga u vremenitosti događaja. Pamćenje je, naprotiv, svjesna reprodukcija događaja kao projekcije u nadolazećem. Jezik omogućuje pamćenju njegove tragove upisane u singularnost događaja. Sjećanje je stoga uvijek vizualno djelovanje bez uzroka i svrhe. Ono se zbiva kao otvorenost kognitivnih i emocionalnih slika, što odlikuje filmove Andreja Tarkovskoga i

Larsa von Triera. U skladu s Lacanovom temeljnom postavkom da se nesvjesno artikulira kao jezik, pamćenje ima za pretpostavku diskurzivni poredak jezika, a sjećanje slikovni kaos događaja tjelesnosti života. Zato je problem sjećanja u performativnoj umjetnosti pitanje o traumama tijela u stanju šoka izazvanim nasiljem društva, politike i ideologije, a problem pamćenja je pitanje istraživanja crnih rupa u arhivima i muzejima interpretacije povijesti. Sjećanje nadzire nesvjesni jezik snova, a pamćenje kontrolira aparat ili dispozitiv društvene moći u strogo strukturiranoj ideologijsko-političkoj stvarnosti. Primjer za iskazano su konceptualni transmedijalni performansi Dalibora Martinisa iz ciklusa video-radova *Data Recovery*.¹³ Odnos između sjećanja i pamćenja u suvremenoj kulturi muzealiziranja i historiziranja povijesti jest odnos selektivnoga pamćenja i kaotičnoga sjećanja. U književnosti je to bjelodano kod Prousta, kada pamćenje sjećanju podaruje kognitivnu mapu brazdi i ureza u prošlosti.¹⁴ Nesvjesno (slika) iskazuje se kao svijest (jezik) o traumatskoj pukotini u stvarnome.

U slučaju performansa Marcela Duchampa koji se transformira projekcijom fotografskoga aparata u ženu, gospođicu Rrose Sélavy, više nije riječ tek o jednokratnome događaju tjelesne preobrazbe. Ovdje se susrećemo sa simultanim djelovanjem »dva svijeta«. Razdvajanje cjeline na svijet života i svijet umjetnosti rezultat je moderne artikulacije znanosti, tehnike i društva. Život i umjetnost razdvajaju se u modernome društvu zbog fragmentacije rada i proizvodnje. Totalitet života raspada se u sektore ili okružja raznolikih djelatnosti. Povezuje ih nužnost razmjene i komunikacije. Od Marxa do Deborda i dalje analiza fragmentacije života u postfordističkome sustavu rada i proizvodnje ima uvijek crte destruktivne dijalektike povijesti. Prividna autonomija jednoga i drugoga nestaje logikom znanosti i tehnike u modernoj industrijskoj proizvodnji. Autonomija moderne umjetnosti na paradoksalan se način nastoji obraniti i u novom suvremenom okružju digitalnoga kapitalizma novih medija. Ali sada se umjesto iluzije fragmentarne slobode djela govori o iluziji totalne slobode umjetnika i njegove interaktivne publike u stvaranju umjetničkoga događaja. Nije, međutim, problem u autonomiji djela niti događaja. Problem je u destrukciji i nadzoru tijela kao djela/događaja u reproduktivnoj sintezi žive prisutnosti i nadomjestne razlike svijeta kao estetskoga objekta u univerzalnoj projekciji radikalne transformacije. Sloboda se tijela nadzire djelovanjem univerzalnoga tehnokôda.

10

Vidi o tome: Žarko Paić, »Tijelo, labirint, smrt: J. Derrida i pitanje o povijesti kraja čovjeka«, u: *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb 2011., str. 317–366.

11

»Dadaizam je pokret 'mističkoga', a ne političkoga – unatoč javnoga političkoga očitovanja i rigoroznosti njegovih akcija.« – D. Mersch, »Kunst und Sprache«, str. 16.

12

Vidi o tome: Brian Massumi, *Semblance and Event. Activist Philosophy and Occurrent Arts*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London 2011. O pojmu re-enactment i performativnoga tijela na temelju istraživanja povijesti R. G. Collingwooda i performativnosti tijela kao diskurzivne prakse J. Butler,

pri čemu sam pojam uspostavlja svezu između povijesne prošlosti i sadašnjosti zahvaljujući novome djelovanju koje nastoji uživljavanjem u tekst i tijelo prethodnika zauzeti vlastiti stav o društvenome djelovanju, vidi: Tyler Colin, »Performativity and the Intellectual Historian's Re-Enactment of Written Works«, *Journal of the Philosophy of History*, Vol. 3, No. 2 (2009), str. 167–186.

13

Dalibor Martinis, »Binarni kôd anđela: razgovor sa Žarkom Paićem«, *Tvrđa*, 1–2 (2005), str. 260–269, i Bojana Pejić, »Dalibor Martinis: Data Recovery«, *Tvrđa*, 1–2 (2005), str. 270–299.

14

Gilles Deleuze, *Proust et le signes*, Minuit, Pariz 1964.

Postoje dvije logike svijeta života i umjetnosti. Prvoj pripada trijada pojmova *performancija*, *performativno*, *performans*, a drugoj *koncepcija*, *konceptualno*, *koncept*. Dva se tijela suvremene umjetnosti od Duchampa na taj način susreću i razlikuju zahvaljujući događaju jednokratne životnosti samoga života kao insceniranja nepredstavljive predstave, te razlici u reproduktivnome ponavljanju događaja kao traga prisutnosti u formi estetskoga objekta. Bez obzira je li riječ o konceptu stvarnoga *ready mades* ili o virtualnoj materijalizaciji istoga u digitalnim mrežama novih medija, ista je logika razlikovanja. Između tijela kao žive prisutnosti u izvedbi na pozornici i estetskoga objekta postavljenoga u okolni svijet zahvaljujući dizajnu industrijske proizvodnje naizgled još uvijek postoji bitna razlika. Ali je li to uistinu tako? Ili je možda riječ o nužnom prividu istine koja se skriva iza formi dvaju svjetova? Odgovor na to pitanje nije samo odgovor na pitanje o biti suvremene umjetnosti uopće, nego odgovor na pitanje o njezinoj budućnosti i »smislu« svijeta koji počiva na logici tehnosfere. Da bismo mogli krenuti dalje, a ne neprestano otvarati staro vino u novim bocama, za početak je potrebno obrazložiti zašto se više ne može nastaviti s govorom o performansu kao jednokratnome i nepovoljivome događaju umjetničkoga insceniranja života u »trenutku«, već je nužno učiniti jedan korak natrag i cjelokupni performativni obrat u suvremenoj umjetnosti shvatiti kao transformaciju koncepta samoga tijela i njegove slobode djelovanja. To znači jednostavno krenuti od Lyotardova tumačenja Duchampova koncepta transformacije u projekciji tijela.

Jezik pripada univerzalnome diskurzivnome djelovanju čovjeka, govor partikularnim praksama kulturnih identiteta, a tijelo u svojoj teatralnoj inscenaciji otvorenosti svijeta kao samopotvrđivanja razlike u samom događaju. Još preciznije, jezik omogućuje promjenu djelovanja situacija i konteksta u društvu jer mu je bit u kazivanju pokazivanju istine bitka. Jezik govori. Kao njegov namjesnik, čovjek je utjelovljeni subjekt/akter kroz govor svojega vlastitoga svijeta. Wittgenstein opravdano kaže da su granice »mojega« jezika i granice »mojega« svijeta. Bez jezika i govora ne postoji mogućnost da tijelo u svojoj singularnosti postavi na pozornicu koncept vlastite performativnosti kao jedino pravo pitanje suvremene umjetnosti. A ono više nije pitanje o čemu i zašto (smisao i značenje jezika i govora izvedbe), nego kako je moguće da se nešto uopće događa i da to da se događa odlučuje o karakteru suvremene umjetnosti. *Quod* ili tako-bitak događaja odlučuje o *quid* ili što-stvu (biti, supstanciji) djela.¹⁵ Umjesto metafizičkoga pitanja o smislu kazivanja, sada je jedino pitanje postmetafizičko pitanje o granicama pokazivanja tijela u njegovoj slikovnoj nepredstavljivosti. Navedena trojaka shema nastoji provesti bitno razlikovanje između dva svijeta i dva tijela performativne umjetnosti.¹⁶

No, za razliku od *performativnoga obrata* suvremene umjetnosti, kakvu ponajprije u svojim studijama i analizama izvodi njemački suvremeni filozof Dieter Mersch¹⁷ i teatrologinja Erika Fischer-Lichte,¹⁸ zastupam postavku da je na tragu dadaizma i Duchampove transformacije tijela tehničkom (medijskom) projekcijom riječ o *performativno-konceptualnome obratu*. Svaka je performativna akcija transformacija subjekta/aktera, Drugoga i okolnoga svijeta. Zato je upravo u doba digitalnih medija riječ o sintetičkome djelovanju prevladavanja tzv. autonomije sfera suvremene umjetnosti. Konceptualna je umjetnost kao umjetnost djelovanja ideja u svijetu po svojoj bitnoj nakani performativna. Razlog je u tome što je koncept uvijek djelovanje u javnome prostoru ili svijetu života.¹⁹ To nije puki *dodatak* živoj prisutnosti tijela kao subjekta/aktera događaja života umjetnosti na sceni. Ništa ovdje nije nadomješteno ili izvanjski dodano. Medijalni je događaj žive prisutnosti u svojoj

biti performativan događaj otvorenosti djelovanja. Djelo je, dakle, konceptualna izvedba tijela u transformaciji. Kao, primjerice, u *queer* travestijama na pozornici ili, pak, opsesivna igra Jana Fabrea s preobrazbom ljudi-kukaca. Simultanost i emergencija događaja počivaju sada u reproduktivnoj razlici u biti-između jezika-govora-tijela kao slike koja nastaje medijskom projekcijom. Time se bitno mijenja singularnost događaja.

Na pitanje kako očuvati trag prisutnosti djela u događaju ili, Groysovim riječima, kako dokumentirati suvremenu umjetnost, odgovor je unaprijed dan u imploziji informacija kao pretpostavke medijske revolucije svijeta. Krajnje radikalno i krajnje sažeto: ideja muzeja suvremene umjetnosti kao hibridnoga stroja vizualnosti, tekstualnosti, teatra i glazbe nije ni u kakvom grandioznome objektu arhitektonskoga djela. Takav je muzej događaj eksperimenta i konstrukcije unutar samoga polja estetske konfiguracije umjetne inteligencije. Ili, jednostavno, muzej je kao ideja suvremene umjetnosti istoznačna ideji zastarjeloga biološki spravljenoga čovjeka – grobnica života i groblje umjetnosti, da parafraziram Nietzschea. Memorijska kartica inteligentnoga stroja jedina još ima u sebi virtualnu mogućnost spašavanja diskurzivne/ikoničke razlike između događaja i razlike (realnosti i hiperrealnosti). Virtualni su muzeji stoga mjesto bez-postava ili prostori bez vremenitosti. Njihovo je jedino opravdanje u vremenu bezvremenosti društvenih mreža (*social networks*) u tome što zamjenjuju funkcije arhiva kao datoteka vrtoglave prošlosti koja se neizmerno udaljava od sadašnjosti time što se nastoji oživjeti. Sablasna moć prošlosti djeluje podzemno. Kad se ne inscenira, prošlost struji u živu otvorenosti povijesti. Ako se inscenira, postaje totalitarni ili posttotalitarni estetski kič. Debordova dioba spektakla na koncentracijski, difuzni i integralni spektakl zorno pokazuje razmjere ove čudovišne estetizacije svijeta kao orgije reprezentacije države/društva u globalno doba.²⁰ Ali događaj se ne može očuvati u svojoj jednokratnosti čina nikako drukčije negoli istodobnom medijskom projekcijom. Ta simultanost događaja i njegove umjetničke razlike očuvane u trenutku – punktualnoj prisutnosti, kako Barthes definira zloduh fotografskoga zapisa zbilje – pokazuje samo da je uvjet mogućnosti događaja njegovo reproduciranje i stoga nužno i neizbježno iskrivljavanje. Svaka »prava« interpretacija je »kriva« interpretacija zato što je svaki događaj već uvijek bez svojega izvornika. Ovdje nije riječ o spoznajnome relativizmu. Nietzsche je već jasno pokazao da se povijest kao historija (refleksija o događanju kao znanost o predmetima događaja) zbiva u perspektivizmu istine. Nema mnoštvo istina. Naprotiv, istina se zbiva kao jednokratno događaj ponavljanja razlike. Iz toga nastaje privid znanstvene objektivnosti povijesti. Povijest na taj način ne može biti povijest ljudskoga tijela kao autonomne povijesti svijeta, nego samo povijest tijelu nadređene sfere (filozofije, religije, umjetnosti). Kao što ne postoji povijest medija, tako

15
D. Mersch, *Ereignis und Aura*, str. 245–246.

16
Vidi o tome: Ž. Paić, »Mrtva priroda tijela«, u: *Slika bez svijeta*, str. 215–281.

17
D. Mersch, *Ereignis und Aura*.

18
Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M. 2004.

19
Vidi o tome: Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London 2003.

20
Guy Debord, *Društvo spektakla*, s francuskoga preveo Goran Vujasinović, Arkzin, Zagreb 1999. Vidi o tome: Celso Federico, »Debord: From Spectacle to Simulacrum«, *MATRIZES*, Sao Paulo, Brasil, Vol. 4, No. 1 (2010), str. 179–191.

ne postoji ni povijest tijela.²¹ Medijska tvorba tijela u suvremenoj vizualnoj kulturi opovrgava autonomiju medija i tijela. I to zato što je medij već uvijek materijalna prisutnost tijela u svoje dvije forme: (1) tehničko-tehnološke i (2) društveno-kulturalne. Tijelo kao stroj (želje), delezovski shvaćeno, samo je performativno-konceptualni sklop medijske tvorbe života, a ne nadređeni sustav djelovanja koji vlada s pomoću osamostaljene duhovne sfere (filozofije, religije i umjetnosti). Kada tijelo u performativno-konceptualnome obratu od Duchampa i neoavangarde 1960-ih radikalno mijenja smisao umjetnosti, već je na djelu kraj povijesti (umjetnosti).²²

3. Medijalnost kao projekcija

Događaj se ne događa bez singularno-reproduktivne razlike medija. Tijelo se tek tada uspostavlja živim tijelom estetske emergencije svijeta. Pojam emergencije označava mogućnost autonomnoga i spontanoga događanja dijelova neke cjeline ili, pak, složenosti strukture u kojoj ne postoji determinizam uzrok-svrha, nego se iz neodređenosti poretka jedan dio osamostaljuje u razvitku i tako stvara novi poredak. Drukčije rečeno: povijest nije slijepi slučaj predodređenosti genotipa, nego nužno odvajanje vrste od roda u razvitku drukčijega fenotipa. Na taj način ono odvojeno ili drugotno mijenja samu strukturu prvotnoga. Determinizam događaja poništava se indeterminizmom razlike. Tijelo kao medijska tvorba mijenja poredak uzroka-posljedice u emergentnu složenost poretka. Mjesto tijela uspostavlja se s onu stranu tradicionalne slike o čovjeku kao subjektu-supstanciji antropologije i humanizma.²³ Performativni-konceptualni obrat u suvremenoj umjetnosti radikalno je dokidanje granice između života i umjetnosti. Biti-između života i umjetnosti više nije moguće nikako drukčije negoli jedino uspostavljanjem konceptualne razlike između tijela kao žive prisutnosti događaja umjetnosti i tijela kao medijske reprodukcije razlike. Projekcija dvaju tijela kao dvaju svjetova života i umjetnosti zbiva se u singularnoj estetizaciji svijeta. Ona proizlazi iz tehno-znanstvenoga generiranja nove zbilje. Nastanak novoga iz duha biotehnologike odlikuje značenje posthumanoga stvora/stvari (robot-kiborg-android), koji transformira dvojnu prirodu ljudske artificijelnosti. Događaj se nikada ne događa bez trostruke prisutnosti jezika-govora-tijela: subjekta/aktera, interaktivnih sudionika performansa i medijalno određene projekcije svijeta. Subjekti/akteri su umjetnici performativne prakse (vizualni umjetnici, dramski umjetnici, glazbenici, plesači, modni modeli). Interaktivni sudionici su privremena zajednica gledatelja, slušatelja, čitatelja, promatrača (publika u tradicionalnome značenju javnosti umjetničkoga djela). Medijalno određena projekcija svijeta sjedinjuje koncept performativnoga djela kao događaja umjetničke akcije i prakse. Ova trijada, dakako, može biti i drukčije znamenovana. Ali, vidljivo je da se u suvremenoj filozofiji umjetnosti, estetici i teoriji suvremene umjetnosti uvijek radi o pitanju tko ili što ima ontologijski primat: umjetnik, djelo ili publika?

Heidegger je unutar formalno tradicionalnoga pristupa umjetničkoga djela kao sebe-postavljanja-istine-u-djelo (*Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit*) otvorio pitanje bezsubjektnosti i bezobjektnosti suvremene umjetnosti u nadolazećem vremenu.²⁴ Štoviše, pitanjem o nestanku novovjekovnoga sklopa subjekt-objekt odnosa u pustoši nihilizma moderne tehnike sama se umjetnost našla na raspuću svjetova: između razdjelovljenosti tijela i rastjelovljenosti djela iz umjetnosti je nestalo ono iskonsko umjetničko. Proces isušivanja umjetničkoga kao da odgovara Duchampovu *ready made* estetskom objektu sušila za boce. Kada umjetnost više nema svoju bit ili supstanciju u metafizi-

kome sklopu bitka i vremena, posrijedi je nešto čudovišno prekretno. Sam će Heidegger već 1930-ih u analizi pojma događaja (*Ereignis*) kazati da događaj više ne označava podarivanje-pružanje bitka u epohalno-povijesnome smislu. Nastupilo je doba, bolje reći stanje, kraja povijesti bitka. A ono što preostaje jest prisvajanje događaja od strane ničim više određenoga bitka čovjeka.²⁵

Suvremena umjetnost nema više velikih djela, ali ima mnoštvo artefakata iz okolnoga svijeta informacijsko-komunikacijskih tehnologija. Umjesto djela postoji razdjelovljeno tijelo zajednice u interakciji sa samim sobom. Trijada umjetnika, djela i publike nadomještena je u performativno-konceptualnome obratu suvremene umjetnosti s trijadom događaja jezika-govora-tijela. U otvorenosti situacije i konteksta koji su unaprijed zadani, ali istodobno promjenjivi i privremeni, tijelo je uvijek društveno i kulturalno utjelovljeni jezik i govor subverzije nadzornoga poretka društva i kulture. Umjetnost kao događanje istine jezika u govoru tijela subjekta/aktera u zajednici postaje važnije od odjelovljenja u materijalnosti slike, kipa, teksta, zapisane glazbe. Od aleatorike dadaizma do Cagea vodi put razlike u onome istome samoga događanja umjetnosti – eksperimentu i istraživanju ne više praznine ili odsutnosti tjelesne prisutnosti, nego samoga ništavljenja onoga čudovišno moćnoga Ništa. Suvremena je umjetnost ples na rubu nihilizma. U performativno-konceptualnome obratu suvremena se umjetnost od doba Duchampovih transformacija do danas susreće s vlastitom bestemeljnošću događaja odjelovljenoga tijela kao prve i posljednje »istine« umjetnosti i života. Kako i zašto misliti taj događaj ekstatički i imanentno, izvan-događaja i iz njega samoga, a ne izvanjski i vertikalno kao znak nečega drugoga i drukčijega? Nije li ovo doba, paradoksalno, već od Duchampovih transformacija identiteta tijela u svojoj biti doba vladavine svijeta kao multipliciranih aparata preobrazbe nad nepokorivom slobodom života samoga? I nije li performativna pobuna tijela u suvremenoj umjetnosti, na posljetku, postala tek estetskom inscenacijom bez razlike između dva simultana svijeta – tehnosfere i biosfere?

Nije rijetkost da se u govoru o suvremenim društvenim i kulturalnim praksama u nizu »zaokreta« (*turn*) i »obrata« (*wende*) performativni obrat pojavljuje u: (1) filozofiji jezika od semiotike, strukturalne lingvistike, dekonstrukcije do različitih verzija pragmatizma; (2) sociologijskim disciplinama, etnologiji i kulturalnoj antropologiji koje društvene rituale i svetkovine nastoje razumjeti polazeći od dramaturgije života zajednice u izvedbi; (3) dramatologiji i teatrologiji te vizualnim umjetnostima u kojima se, umjesto teksta, govora i

21

Vidi o tome: Vilém Flusser, *Medienkultur*, 4. izd., S. Fischer, Frankfurt/M. 2005.

22

Vidi o tome: Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?*, s njemačkoga preveo Andy Jelčić, MSU, Zagreb 2010., i Ž. Paić, *Slika bez svijeta*.

23

Vidi o tome: Wolfgang Welsch, »Anthropologie im Umbruch – Das Paradigma der Emergenz«, nastupno predavanje u okviru niza predavanja pod naslovom »Das neue Bild vom Menschen« na Friedrich-Schiller sveučilištu u Jeni, zimski semestar 2006/2007., 8. studenoga 2006., i Jens Greve i Annette Schnabel (ur.), *Emergenz: Zur Analyse und*

Erklärung komplexer Strukturen, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2011.

24

Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, u: *Holzwege*, str. 1–74. Vidi o tome: Günter Seibold, *Kunst als Enteignis. Heidegger's Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Denken*, DenkMal Verlag, Bonn 2005., 2. pregledano izd., i Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

25

Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*, V. Klostermann, Frankfurt/M. 1989.

slike, samo tijelo pojavljuje u svojoj govorno-slikovnoj projekciji drukčijega i drugoga načina tumačenja. Sve je to rezultat raspada metafizičkih sustava vladavine logosa kao jezika i govora nad slikom samoga tijela u doba suvremenosti. Performativno društvo (*performative society*) suvremenoga globalnoga kapitalizma određuje fleksibilnost i fluidnost mreža djelovanja umjesto fiksna identiteta, a pluralnost je važnija od homogenosti. Na taj se način pojam performativnoga, premda je sam pojam poput kišobrana onaj koji povezuje jezik-govor-tijelo, raznolike znanstvene discipline o društvu i čovjeku, primjenjuje u pragmatičnoj uporabi na područja društva i kulture, a obuhvaća čak i ekonomiju, politiku, znanost i sport. Svaki se performativni događaj u svijetu odvija kao kulturalna praksa promjene tijela u prostoru-vremenu stvarne umreženosti. Stoga je suvremeno društvo postalo ne-reprezentacijski spektakl izvedbe. Ono više ništa ne predstavlja, nikakve društvene uloge, već se odvija u procesu teatralizacije i inscenacije životnih stilova kao doživljaja identiteta subjekta/aktera.²⁶ Budući da više nije moguće strogo razdvajanje suvremene umjetnosti od društva, politike i kulture, jer je u biti performativno-konceptualnoga obrata suvremene umjetnosti upravo radikalna promjena samoga tijela u izvedbi i projekciji, onda je samorazumljivo da se prostor teatralizacije i inscenacije tijela odnosi na totalitet života uopće. No, ovdje valja učiniti konceptualnu razliku između života kao jednokratne i neponovljive događajnosti tijela u emergenciji ili slobodi djelovanja te života kao tehnološke reprodukcije tijela u nadzoru nad slobodom. Kao što analogno postoje dva tijela suvremene umjetnosti i dva svijeta (biosfera i tehnosfera), tako postoje i dva njezina života. Prvi je načelno biomoć egzistencije tijela, a drugi biopolitički aparat ili dispozitiv društva, politike i ideologije. Biopolitika djeluje tako što slobodu živoga tijela čovjeka pokorava drugim, estetsko-političkim svrhama nadzornoga ili čak totalitarnoga društva/države spektakla. Agamben stoga definira suvremenu politiku pojmovima teorije performativnosti novih medija:

»Politika jest izvedba medijalnosti; ona je čin stvaranja značenja vidljivoga kao takvoga. Politika nije sfera onog na kraju u sebi niti, pak, značenja potčinjenoga kraju, naprotiv, ona je sfera čiste medijalnosti bez kraja koja se usmjerava kao polje ljudske akcije i ljudskoga mišljenja.«²⁷

U skladu s prethodnim razlikovanjem dvaju tijela/svjetova/života suvremene umjetnosti potrebno je istaknuti da se pojam performansa kao teatralizacije života unutar postdramskoga kazališta odnosi na uže područje performativnosti govora samoga tijela, a u vizualnim umjetnostima na inscenaciju živoga tijela kao konceptualnoga postava u kontekstu izvan-institucionalne i institucionalne izvedbe suvremene umjetnosti. Kazalište i muzej u suvremeno doba postoje kao prostori izlaganja tijela u interakciji s Drugim tijelima (sudionika ili gledatelja izvedbe), a ne kao mjesta predstavljanja i prikazivanja umjetnosti tijela. Ono drugo tijelo, svijet i život suvremene umjetnosti jest performativno-konceptualna medijalnost društva/države, politike i ideologije koja inscenira događaj kao spektakl ne-reprezentacije svijeta globalne biopolitike. Drugo tijelo, svijet i život su totalno postvarenje i reproduktivna moć projekcije života samoga njegovim nadziranjem. Paradoksalno, dopuštanjem da se sloboda umjetničkoga događaja izvodi u načelno svim mogućim prostorima zato što su svi već uvijek pod nadzorom tehnosfere kao druge biosfere ili drugoga života globalnoga kapitalizma nadzire se njegova »subverzivnost«. To je ono nečuvano i čudovišno. To je istodobno razlogom zašto je suvremena umjetnost vizualna paradigma uspjeha globalnoga kapitalizma. On se objektivira u spektakularnim arhitektonskim objektima kao što su muzeji od Bilbao do Graza i u *ready mades* digitalne ekonomije kao što su novi aparati

informativno-komunikacijskih tehnologija poput smartPhona i iPoda, tableta i gadgeta. Kao što je politika performativni čin medijalnosti svijeta tehnosfere, tako je posve očekivano da će u doba kraja povijesti (umjetnosti), a to znači od izvornoga dadaizma Berlina i Züricha do neoavangardnih pokreta 1960-ih i današnjih *re-enactmenta* i transmedijalnosti, performativna umjetnost biti u znaku sinteze mistike i re-politizacije događaja transformacije života samoga.

Dadaistička alogičnost i aleatoričnost nisu tek metode ili postupci razdjelovljenja djela u njegovoj radikalnoj dekonstrukciji. To su koncepti kojima se uspostavlja novi poredak (bez) značenja. Oni proizlaze iz sklopa jezika-govora-tijela događaja apsolutne tjelesnosti tijela. U konceptualno-performativnome djelovanju tijelo se projektira i strojno organizira. Drugim riječima, u performansu tijelo nije tek konceptualno određeno svojom rodno/spolnom i drugom diferencijalnom značajkom. Ono je, naprotiv, određeno situacijom i kontekstom u kojemu se razlike tek mogu pokazati. Da bi razlika kao razlika bila mogućom, potrebno je da već uvijek postoji ono što tu razliku omogućuje i proizvodi. Zato je dokidanje »prirode« u performativnome činu, u smislu politike identiteta roda/spola i subverzije društvenih uloga Drugoga istodobno i dokidanje »kulture«. Tijelo nije kulturalna tvorba u povijesnoj akciji promjene situacije i konteksta (društva, politike, ideologije). Ono je radikalna tvorba identiteta kao razlike nesvodivo Drugoga prije svake moguće istovjetnosti. Problem s tzv. izvorima i sastavnim dijelovima performativne umjetnosti jest u tome što ona nema svoje izvore niti u ne-zapadnjačkim kulturama niti u mitskome svijetu Grka, nego je njezina skandalozna novost u tome što svoje izvore i sastavne dijelove sama konstruira. O tome već dovoljno govori »kriva interpretacija« balijskoga kazališta u Artauda i kulturalnoga antropologa Geertza o društvenom poretku na Baliju kao teatralizaciji društvenih klasno-socijalnih odnosa.²⁸ Nadalje, prethodno je razlikovanje uvjet mogućnosti mistike politizacije performativnosti jer za svoj »da« i »što« ima političko-ideologijski stvorenu situaciju i kontekst, primjerice, sustavno raso-diskurzivno nasilje nad useljenicima drukčije kulture u suvremenim zapadnjačkim društvima. No, tijelo, osim svojeg nad-određenja jezikom i govorom strukturalne moći društva, politike i ideologije, ima egzistencijalno-ontologijsku značajku projekta slobode. Stoga je ono neodređeno u procesu izvedbe. A to je temeljna razlika između teatralizacije tijela i njegove drame te performativnosti tijela i njegove izvedbe. Sve je unaprijed jasno u drami metafizičkoga tijela od Antigone do Isusa Krista. I ništa nije moguće predvidjeti u nadolazećem kada je riječ o performativnosti događanja samoga tijela suvremene biosfere. Ako je ovo točno, tada je za slobodu tijela u performativnome činu suvremene

26

Vidi o tome: Doris Bachmann-Medick, »Performative Turn«, u: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006., str. 104–143; Gerhard Schulze, *Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Campus Verlag, Frankfurt/M.–New York 2005., 2. izd.; Uwe Wirth (ur.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002.; Baz Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, Routledge, London–New York 1991.; Jon McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, London–New York 2001.

27

Giorgio Agamben, *The Means Without End. Notes on Politics*, Minnesota University Press, Minneapolis–London 2000., str. 115–116.

28

Tsu Chung-Su, »Orijentalno kazalište i njegov Drugi: uporaba i zloraba orijentalnog kazališta kod Antonina Artauda«, s engleskoga preveo Snježan Hasnaš, *Književna republika*, 1–3 (2011), str. 176–198, i Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973.

umjetnosti koncept događaja nadolazećega kao prave budućnosti koju iznosi Derrida od odlučnoga značaja. Derrida, naime, razlikuje budućnost (*futur*) od nadolazećega (*l'avenir*).²⁹ Dok je prvo određeno iz aktualnosti (sadašnjosti) i isporučivo, dogledno, raspoređeno u nekom poretku koji se ovako ili onako mora dogoditi, drugo je nečuvani dolazak nečega ili nekoga koga se ne očekuje. Budućnost je koncept tehno-znanstvene tvorbe tijela kao estetskoga objekta (*body as ready made*), a nadolazeće je performativno-konceptualni obrat samoga tijela iz projekcije onoga neočekivanoga i neodredljivoga. Ta je razlika pitanje života i smrti za suvremenu umjetnost. Ako je ona iščezla, tada više nema ničega osim *Trumanova showa* estetizacije života.

4. Ishodi i prijelazi

Što se iz toga može zaključiti? Ponajprije, da je odnos između dva tijela suvremene umjetnosti istodobno pitanje odnosa između dva svijeta (jezika i slike) koja od Duchampa do danas usudno određuju odnos života i umjetnosti kao performativno-konceptualnoga obrata. Razlika između tijela kao neodređenosti i neizvjesnosti života samoga i tijela kao estetskoga objekta spremnog za uporabu razlika je između slobode i nadzora nad slobodom. Prvome svijetu života pripada prostor emergencije djelovanja i vrijeme nadolazeće neizvjesnosti. Paradoksalno, performativni čin utemeljen u pragmatičnoj događajnosti trenutka »sada« i »ovdje« transformira situaciju i kontekst kao »sudbinu« zadanu nad-određenošću društva, politike i ideologije. To čini tako što ništa unaprijed ne stvara osim što uronjen u sadašnjost radikalno mijenja shvaćanje aktualnosti. Suvremena je umjetnost ona koja napušta umjetnika kao genija i njegovu publiku kao obožavatelje u korist djelovnosti umjetničkoga djela u otvorenosti događaja. Neskriveno je podrijetlo ove postavke, naravno, Heideggerova misao da je protiv »mahitosti bez utjehe« moderne tehnike jedini spas u »nužnoj mogućnosti« same umjetnosti koja dolazi iz budućnosti kao djelovnost samoga djela u događaju otvorenosti druge povijesti. Bez otvorenosti povijesnoga vremena suvremena je umjetnost ostavljena na milost i nemilost vlastite bez-smislenosti i bez-umjetničkosti (*Kunstlosigkeit*) u opustošenome svijetu tjeskobne napuštenosti čovjeka i zemlje, bogova i smrtnika. Zato je performativna umjetnost posljednji apel za »istinom« života kao umjetnosti u tijelu bez konstruktivnih dodataka, u tijelu bez estetskoga privida pseudo-transformacije, u tijelu bez svijeta kao medijalnoga spektakla reprodukcije događaja. Umjesto transcendirajućega »smisla« jezika metafizike, performativna se umjetnost ne objašnjava referencijom na neko drugo značenje (simboličko ili konotativno).

Ona je naprosto »tu« kao što je svijet bez jezika metafizike naprosto »ovdje«, imanentno, doduše ogoljeno i bez ikakvog više potporna božanskoga u smislu teologije i religije. Ona je naprosto »takva« u svojoj iskonskoj neodredljivosti, poput one »bijeleshatologije« koju Benjamin pronalazi u nemogućnosti barokne alegorije da dosegne stanje ispunjenosti praznine. Štoviše, praznina svakog mogućeg označavanja i definiranja njezina je posljednja tajna. Performativna umjetnost djeluje ne više, kako je to uobičajeno misliti, u trenutku neke apstraktne trenutačnosti koja nema svojeg potporna niti u prošlosti niti u budućnosti. Posve suprotno, ona je živi prosvjed protiv aktualnosti sebestavljanja-u-sliku estetskoga objekta koji uvijek ima lice medijske ništavnosti kao što je to dobro znao pop-art i Andy Warhol. U medijalnoj projekciji događaja tijelo na poprištu performativno-konceptualnoga obrata moguće je misliti jedino iz transformacije svih unaprijed zadanih granica, pojmova, određenja reprodukcije, replikacije i kloniranja. Iz nadolazećega ne dolazi ili više

ništa osim čudovišne vladavine stroja za proizvodnju svijeta kao estetskoga objekta u formi kognitivne memorije događaja, ili dolazi onaj događaj koji nitko ne može predvidjeti niti ga promisliti drukčije negoli kao mitopoetski san o slobodi bestjelesne kozmičke prisutnosti sfera koje u svojem titraju i treperenju poput svjetlosti prolaze kroz kristale. *Tertium non datur*.

Vrijeme suvremene umjetnosti odigrano je činom Duchampove radikalne transformacije u dva svoja fatalna tijela-svijeta-života. Ono drugo mora biti prijelaz u postduchampovsko doba. Pretpostavka za ulazak u istinski novo vrijeme možda je odveć čudovišna za »naše« doba bez riječi. Da bi se moglo misliti i živjeti istinsku umjetnost nadolazećega, potrebno je totalno destruirati svaku estetiku i svaku etiku događaja koja počiva na razdvojenosti i iluziji slobode tijela i reprodukcije stroja kao aparata. Bez toga ćemo, inače, prisustvovati neprestano »novom« ubijanju mrtvih sjena Duchampa i njegovih transformacija u ruhu »novoga« jezika i slike tijela. To je možda estetski dopadljivo čak i kad je, naizgled, šokantno i morbidno, kao performansi transgresije kanibalizma i humanizma, erotizma i pornografizma, opscenosti i zazornosti. Performativna je umjetnost u svim svojim formama bez-djelovni događaj nestanka suvremene umjetnosti iz života i njezina prelaska u estetski pogon suvremenoga čudovišta kojemu svi ovako ili onako služimo – kapitalističkome stroju potrošnje i užitka tijela. Iza njegovih maski ne postoji više ništa sublimno niti misteriozno. Njegova je epohalna granica u tome što je realizirani vizualni spektakl estetske smrti objekta u živome tijelu slobode koja, da bi uopće bila moguća, potrebuje medijalnost svojega događaja.

U filmu Andreja Tarkovskoga *Stalker* ono što je jedino još preostalo živo u događaju apokaliptičke i totalitarne prijetnje svodivosti čovjeka na funkcije i strukture gologa života (stvari) nije drugo negoli oslušivanje vibracija zemlje natopljene kišom i blatom. Disanje zemlje odgovara oslušivanju glasa s onu stranu ovoga svijeta koji nije »naš«, koji nije »ničiji«, stoga što ga više ne tvori jezik nego njegove tehničke naprave i alati, stoga što takav svijet više ne postoji nikako drukčije negoli u performativno-konceptualnome obratu čudovišno oslobođenoga tijela osuđenoga na lutanje vlastitim pustošima i bezdanima u potrazi za – smislom. Problem je u tome što bez jezika umjetnost više nema smisla. Ne potrebujemo ju više osim kao utjehu, a to je bila druga strana njezina povijesnoga razvitka od mita preko religije do znanosti. Da, naime, osim osjetilnoga prikaza apsolutne ideje (Boga?) bude utjehom od strahotne moći pokoravanja života nuždi preživljavanja i okovima dosade egzistencije. Kada umjetnosti preostane biti jedino utjehom, tada je očito da je nastupilo doba totalne vladavine estetizacije svijeta kao užitka potrošnje svega što jest. Bataille je ovome suprotstavio suverenu ekonomiju žrtve. Performativna je umjetnost u svojim najradikalnijim dosezima žrtvovanje tijela protiv svake moguće mistike re-politizacije umjetnosti. Tko ulazi svojim svetim tijelom u profani poredak društva, politike i ideologije, a da to nije ugodna zaštitna institucionalnoga poretka suvremene umjetnosti (muzeji, galerije, kazališta), riskira ne samo simbolički svoj život, nego ponajprije poredak života kao umjetnosti koja počiva na institucionaliziranju »normalnosti«, »moralnosti«, »prirode i kulture«. Sloboda u svojoj bezuvjetnoj neutemeljenosti u bilo čemu drugome osim u bezdanu događaja slobode same zahtijeva neodgodivo djelovanje u ovome jedinome tijelu. To je imanentna granica smrti performativne umjetnosti. Ona može biti-izvan sebe samo kao konceptualno polje dokidanja

svijeta kao estetskoga objekta tek kada se događa utjelovljenje/otjelovljenje stvari same u životu čovjeka. Ili, jednostavnije, kada stvari dišu svojim životom tako što udahnuju dušu nekog Drugoga kao u slici/objektu jednog konceptualnoga performansa Anselma Kiefera iz ciklusa *Stelle cadenti*, gdje rukavica boje žutoga zlata pod staklom kao subverzivna relikvija zaziva povijest nekog drukčijeg svijeta s onu stranu zlokobnih ideologija i smrti. Performativna je umjetnost izazov suvremenom dobu koje više nema pojam žrtve života i svetosti. Ali zato ima ideologijsko-političko korištenje žrtve u sve moguće profane svrhe – od terorizma, tortura do biopolitičke proizvodnje estetskih objekata. Za taj izazov kao događaj nadolazećega misterija svijeta tek se treba dostojno misaono i doživljajno pripremiti. Ne postoji kraljevski put do ove posljednje tajne umjetnosti koja prelazi svoje epohalne granice tijela kao djela u događaju izvedbene prakse. Svaki je put odluka jednokratne slobode putovanja bez unaprijed poznatoga cilja i svrhe.

* * *

Vrijeme u suvremenoj umjetnosti performativno-konceptualnoga obrata temeljni je problem. Taj neiskazivi i neuhvatljivi trenutak događajnosti događaja u kojem nastaju život i svijet i umjetnost možda je ponajbolje prepustiti poetskome iskazu jednog autentičnoga svjedoka obrata u biti suvremene umjetnosti. Riječ je, dakako, o dadaističko-nadrealističkome pjesniku i umjetniku Tristanu Tzari. U svojoj drugoj fazi, ne više performera tijela jezika nego transformera govora tijela, on uzvišeno pjeva u moćnoj poemi »Na visokome plamenu«:

*Prođe tisuću i tisuću godina,
a bijaše tek jedna
Noć.*

Žarko Paić

Event and Difference

Performative-Conceptual Turn in Contemporary Art

Abstract

The paper analyzes the performative-conceptual turn in contemporary art, starting from the idea of two bodies and two worlds – life and artificial or aesthetic – in the media created reality. The emphasis is on changing the concept of interactivity works which replaces the aesthetics of the event. Language, speech and body are opened as a complex unity of the Biosphere and Technosphere of the situation and the context of freedom of action. From Duchamp to neo-avant-garde problem of freedom of human action is shown in the aesthetization of things/objects that replace the originality of the work. Technosphere media art is coming to a radical change in the event of art as reproductive differences. The question of truth in the event of contemporary art is now derived from the distinctive events in a work that requires a new interpretation.

Key words

event, difference, contemporary art, performative-conceptual turn, technosphere, biosphere, aesthetics