

Boris Groys poznati je suvremeni teoretičar umjetnosti. Rođen je 1947. u istočnom Berlinu. Filozofiju i matematiku studirao je na Lenjingradskom Univerzitetu, a predavao je i djelovao u nizu institucija u bivšem SSSR-u, SAD-u i Njemačkoj (Lenjingradski institut, univerziteti u Moskvi, Kölnu, Philadelphiji, Los Angelesu, Münsteru...). Od 1994. stalni je predavač na Hochschule für Gestaltung im Zentrum für Kunst und Medientheorie (ZKM) u Karlsruheu. Između ostaloga, napisao je: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* (1988.), *Kunst-Kommentare* (1997.), *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (2000.). Ovdje donosimo prijevod poglavlja *Kunst im Zeitalter der Biopolitik: Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation* iz knjige *Topologie der Kunst* (Carl Hanser Verlag, München – Wien, 2003., str. 146. – 161.)

Boris Groys

UMJETNOST U DOBA BIOPOLITIKE

OD UMJETNIČKOG DJELA DO UMJETNIČKOG DOKUMENTIRANJA

Zadnjih se desetljeća u umjetnosti primjećuje sve veći pomak interesa s umjetničkog djela na dokumentiranje umjetnosti. Taj je pomak posebno simptomatičan za sve promjene koje umjetnost danas proživljava, zbog čega se mora i pažljivo analizirati. Umjetničko se djelo tradicionalno shvaća kao nešto što u sebi utjelovljuje umjetnost, čini ju neposredno prisutnom, zornom. Na umjetničku izložbu obično odlazimo s mišlju da je ono što tamo vidimo umjetnost – bile to slike, skulpture, fotografije, videofilmovi, *ready-madei* ili instalacije. Umjetnička djela mogu dakako na ovaj ili onaj način upućivati na nešto što ona sama nisu, kao što su na primjer predmeti zbilje ili određeni politički sadržaji, ali ne i na umjetnost budući da su ona sama umjetnost. No ova se tradicionalna pretpostavka posjete izložbi ili muzeju sada sve više pokazuje netočnom. Danas smo naime u izložbenim prostorima osim s umjetnošću konfrontirani i s umjetničkim dokumentiranjem. Pritom se tu također radi o slikama, crtežima, fotografijama, videofilmovima, tekstovima i instalacijama, dakle o istim onim oblicima i medijima u kojima se uobičajeno prezentira umjetnost; no u slučaju umjetničkog dokumentiranja ona tim medijima nije prezentirana nego jednostavno dokumentirana. Umjetničko dokumentiranje per definitionem nije umjetnost; ono samo upućuje na umjetnost čime upravo i pokazuje da umjetnost ovdje nije prisutna i neposredno zorna već prije odsutna i skrivena.

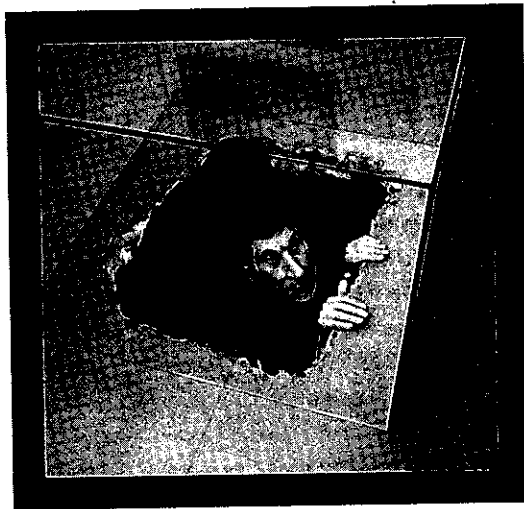
Pritom su načini na koje umjetničko dokumentiranje dokumentira umjetnost i na nju upućuje posve različiti. *Performansi*, instalacije i *hepeninzi* se mogu dokumentirati na isti način kao i kazališne predstave. U tom se slučaju može reći da se radi o umjetničkim događajima aktualnim u svom vremenu koje buduće dokumentiranje mora povratiti u sjećanje. No upitno je je li njihov revival uopće moguć. Najkasnije od pojave diskursa dekonstruktivista znamo naime da se revival prošlih događanja smatra u najmanju ruku problematičnim, te je sve prisutnija tendencija dokumentiranja prošlih umjetničkih događanja bez zahtjeva za njihovim tumačenjem. Riječ je, naime, o kompliciranim i raznolikim umjetničkim intervencijama u svakodnevicu, o dugotrajnim i složenim diskusijama i analizama, o stvaranju neobičnih životnih situacija, o umjetničkom istraživanju recepcije umjetnosti u različitim kulturama i miljeima, o politički motiviranim umjetničkim akcijama itd. Čitava se ta umjetnička aktivnost ne može drukčije prezentirati doli umjetničkim dokumentiranjem, budući da od početka nije mišljena s ciljem da proizvede umjetničko djelo u kojem bi se manifestirala umjetnost kao takva. Umjetnost se dakle ovdje ne pojavljuje u liku objekta, kao proizvod ili rezultat „kreativne“ aktivnosti.

Prije bi se reklo da je sama umjetnost ta aktivnost, umjetnička praksa kao takva. Prema tome, ni umjetničko dokumentiranje nije tumačenje nekog prošlog umjetničkog događaja ili predskazivanje budućeg umjetničkog djela, nego jedini mogući način da se uputi na umjetničku aktivnost koja se nikako drukčije ne bi mogla prezentirati doli pomoću ovakvog dokumentiranja.

Protumačiti umjetničko dokumentiranje kao samo umjetničko djelo i tako ga trivijalizirati, značilo bi nadalje i ne shvatiti njegovu originalnost i specifični zahtjev da bude rezultat bez rezultata – da dokumentira, a ne predstavlja umjetnost. Za one koji se posvete umjetničkom dokumentiranju, a ne stvaranju umjetničkih djela, umjetnost je identična životu, budući da je

život u bitnome čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom rezultatu. Prezentirati neki takav konačni rezultat, na primjer u vidu umjetničkog djela, značilo bi razumjeti život kao puko funkcionalno zbivanje čiji je vlastiti vijek negiran i zaustavljen nastankom konačnog produkta – što je jednako smrti. Nisu slučajno muzeji i umjetnički paviljoni tradicionalno uspoređivani s grobljima: predstavljajući umjetnost kao rezultat života definitivno isključuju i sam život kao takav. Umjetničko dokumentiranje označava, nasuprot tome, pokušaj da se pomoću medija umjetnosti i unutar izložbenih prostora

uputi na sam život, tj. na čistu aktivnost, čistu praksu – ako se baš želi – na umjetnički život, a da ga se pritom ne želi neposredno prezentirati. Umjetnost ovako postaje načinom života, a umjetničko djelo ne-umjetnost, čisti dokument takvog načina života. Također bi se moglo reći: umjetnost ovdje postaje biopolitičkom, budući da umjetničkim sredstvima počinje stvarati i dokumentirati sam život kao čistu aktivnost. Činjenica je da dokumentiranje umjetnosti doista može nastati samo u uvjetima današnjeg biopolitičkog doba u kojem je sam život postao predmetom tehničkog i umjetničkog oblikovanja. I tako se opet nalazimo suočeni s pitanjem o odnosu umjetnosti i života, i to s



potpuno novom konstelacijom koja se temelji na tezi da umjetnost danas želi postati sam život, a ne njegov puki odraz ili isporučitelj umjetničkih djela.

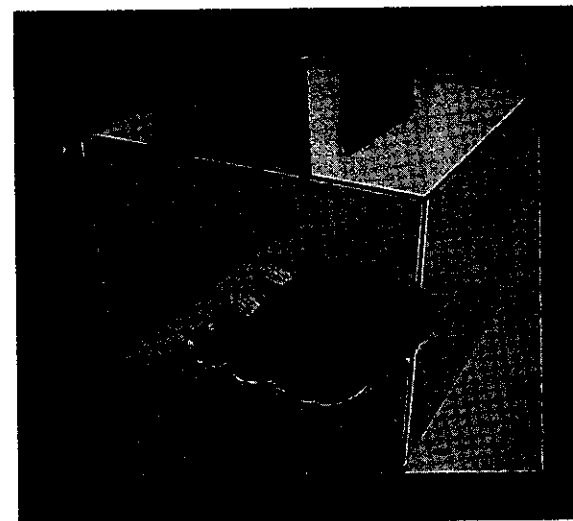
Umjetnost se tradicionalno dijelila u pravu, kontemplativnu, visoku, „lijepu“ umjetnost i primijenjenu, odnosno dizajn. Prava, visoka umjetnost se nije bavila zbiljom, već slikama zbilje, dok je primijenjena oblikovala predmete same te zbilje. U tom pogledu umjetnost nalikuje znanosti koja se također dijelila na teorijsku i primijenjenu. Lijepa umjetnost i teorijska znanost razlikuju se doduše u nastojanju znanosti da što je moguće jasnije oblikuje slike zbilje kako bi na temelju njih mogla suditi o istoj toj zbilji. Umjetnost ide u suprotnom smjeru: ona tematizira

materijalnost, nejasnost, autonomiju slika, kao i time uzrokovanu njihovu nemogućnost da adekvatno prikažu zbilju. Sukladno tome, umjetnost je učinila specifični bitak slika predmetom svoga promatranja, bez obzira na pitanje koliko te slike uopće mogu prikazati zbilju (Ako, dakle, umjetnost koristi iste slike kao i znanost, ona to čini uglavnom u svrhu kritike, dekonstrukcije.). Te slike – od „fantastičnih“, „nerealističnih“, preko nadrealističkih, pa do apstraktnih – mogu na različite načine razjasniti jaz između umjetnosti i zbilje. Čak su i mediji kao što su fotografija ili film, za koje se obično

smatra da vjerno odražavaju zbilju, korišteni u kontekstu umjetnosti s ciljem da potkopaju tu vjeru u mogućnost neiskrivljenog odražavanja zbilje. „Prava“ se umjetnost time etablirala na razni znaka, signifikanta. Ono na što znakovi upućuju – zbilja, značenje, signifikat – tradicionalno se interpretiralo kao nešto što pripada životu i time se isključivalo iz područja onoga što se podrazumijevalo pod umjetnošću. Ni o primijenjenoj se umjetnosti ne može reći da se zauzima za sam život. Iako našu okolinu uvelike oblikuju primijenjene umjetnosti kao što su arhitektura, urbanizam, produkt-dizajn, reklame i moda, ipak ostaje prepušteno životu da po vlastitoj volji poseže za njihovim produktima.

Sam život kao čista aktivnost, čisti vijek, ostaje stoga načelno nedostupan tradicionalnim umjetnostima koje su na ovaj ili onaj način orijentirane na proizvod ili rezultat.

No u naše se biopolitičko doba mijenja ovakva situacija budući da je glavni predmet te politike upravo životni vijek. Biopolitika se često brka sa znanstvenim ili tehničkim strategijama genetske manipulacije koje, barem potencijalno, imaju za cilj preoblikovanje pojedinih živih tijela. No i kod tih je strategija još uvijek riječ o dizajnu – iako se misli na dizajniranje živog. Istinski se uspjeh biopolitičkih tehnologija sastoji prije u oblikovanju životnoga vijeka kao takvog, u oblikovanju života kao čiste aktivnosti koja se odvija u vremenu. Od oplodnje i cjeloživotne medicinske skrbi, preko reguliranja odnosa radnog i slobodnog vremena, pa sve do medicinski nadzirane, ako ne i uzrokovane smrti, životni se vijek čovjeka današnjice konstantno umjetno oblikuje i optimizira. I mnogi autori, počevši od Michela Foucaulta i Giorgia Agambena, pa sve do Antonia Negrija i Michaela Hardta, tumače biopolitiku u tom smislu kao prije svega istinsko područje na kojem se danas manifestiraju umjetnička volja i tehnološka moć oblikovanja. Ako se život, naime, više ne smatra prirodnim događajem, sudbinom, fortunom, nego vremenom koje se može umjetno proizvesti i oblikovati, tada se on automatski politizira, budući da su tehničke i umjetničke odluke glede oblikovanja životnoga vijeka istovremeno uvijek i političke. Umjetnost proizvedena u novim uvjetima biopolitike, tj. u uvjetima umjetnog oblikovanja životnoga vijeka, ne može bez da eksplicitno ne tematizira vijek svoje umjetničke vrste kao i umjetnički karakter svog vlastitog vijeka. No vrijeme, vijek, a time i život, ne mogu biti neposredno pokazani, već jedino dokumentirani. Kao vodeći medij moderne biopolitike stoga služi birokratsko-tehnološko dokumentiranje koje uključuje planove, propise, izvješća o istraživanjima, sta-



tistička ispitivanja i nacrti projekata. Ni umjetnost se ne koristi slučajno tim istim medijima dokumentiranja kad želi uputiti na sebe kao na život.

Činjenica je da pod pretpostavkom upotrebe modernih tehnika vizualno više ne možemo jasno razlučiti prirodno i živo od umjetno ili tehnički proizvedenog. To nam pokazuju genetski manipulirane živežne namirnice. No to pokazuju i mnogobrojne – i danas pogotovo intenzivne – diskusije o kriterijima za određivanje početka i završetka života. Ili drukčije rečeno: kako se može razlikovati umjetno izazvan početak života, kao što je na primjer umjetna oplodnja, od njegova „prirodnog“ nastavka, i

nadalje, „prirodni“ nastavak života od umjetno produljenog preko granica „prirodne“ smrti? Što se duže o tome vodi diskusija to su njeni sudionici dalje od konsenzusa glede egzaktnog određivanja granica koje razdvajaju život i smrt. Glavna tema gotovo svih novijih filmova znanstvene fantastike upravo je ta nemogućnost razlikovanja prirodnog i umjetnog: ispod površine nekog živog bića može se naime kriti stroj ili obratno; ispod površine stroja neko živo biće – npr. *alien*. Sama razlika između pravog živog bića i njegova umjetnog nadomjestka, ovdje je predmet imaginacije,

pretpostavke, sumnje, te se samim promatranjem ne može ni potvrditi ni osporiti. No kad se živo biće može po volji reproducirati i nadomještati, ono gubi svoj jedinstven, neponovljiv upis u vremenu; svoj jedinstven, neponovljiv životni vijek, koji na kraju krajeva i čini živo živim. I upravo je to točka kad dokumentiranje koje stvara život živog kao takvog postaje prijeko potrebno: dokumentiranje upisuje egzistenciju nekog predmeta u povijest, daje toj egzistenciji životni vijek, a time i tom predmetu život kao takav – neovisno o tome je li taj predmet izvorno bio živ ili umjetan.

Dakle, razlika između živog i umjetnog je isključivo narati-

vne prirode. Ona se ne može vidjeti, već samo izreći, dokumentirati: nekom se predmetu narativno može pripisati pretpovijest, geneza, porijeklo. Tehničko se dokumentiranje međutim nikad ne piše u obliku priče, nego uvijek kao sustav naputaka za stvaranje određenih predmeta u danim okolnostima. Umjetničko je dokumentiranje, bilo ono stvarno ili fiktivno, nasuprot tome prije svega narativno – čime evocira neponovljivost živog vremena. Umjetničkim dokumentiranjem umjetno se može učiniti živim, prirodnim i to tako da se ispriča povijest njegovog nastanka, njegov „making of“. Kod umjetničkog se dokumentiranja dakle radi o umijeću stvaranja živog iz umjetnog, žive aktivnosti iz tehničke prakse: riječ je, dakle, o bioumjetnosti koja je istovremeno i biopolitika. Ova temeljna funkcija umjetničkog dokumentiranja svojevremeno je dojmljivo tematizirana u Blade Runneru Ridleya Scotta. Umjetno proizvedenim ljudima, tzv. replikantima o kojima je u filmu riječ, „tvornički“ se ugrađuje fotodokumentacija koja im treba služiti kao atest „prirodnog“ porijekla: fingirane fotografije obitelji, mjesta na kojima su bili itd. Ta je dokumentacija doduše fiktivna, no ona replikantima daje život; subjektivnost koja ih čini i iznutra, a ne samo izvana, nerazlučljivom od „prirodnih“ ljudi. Replikante dokumentacija upisuje u život, u povijest, te samim time oni mogu taj život potpuno individualno i nastaviti. I tako se potraga glavnog junaka za „stvarnim“, objektivno utvrdljivim razlikama između prirodnog i umjetnog na kraju pokazuje uzaludnom, budući da se ta razlika, kao što je već rečeno, može izvesti samo narativno.

Nije novost da je život nešto što se može dokumentirati, no ne i pokazati. Poznate su nam naime mnoge izjave o putovanju duše nakon smrti kroz različita onostrana prostranstva. Sve te izjave, uključujući i one platonske, kršćanske i budističke, žele na kraju samo dokazati da duša ostaje živa i nakon smrti vidljivog tijela. Može se čak reći da je upravo to definicija života: život se može dokumentirati, ali ne i pokazati. Tako i Agamben ukazuje u svojoj knjizi *Homo sacer* da „goli život“ nije do sada stekao nikakvu političku ili kulturnu reprezentaciju. Sam Agamben sugerira da se u koncentracijskom logoru može vidjeti kulturna reprezentacija golog života, budući da je zatvorenici oduzet svaki oblik političke reprezentacije – jedino što se o njima može konstatirati jest to da su živi. Zatvorenici

koncentracijskog logora stoga mogu biti samo ubijeni, ali ne i sudski osuđeni ili žrtvovani. Ovo izvanpravno, ali istovremeno u samom pravu utemeljeno stanje života, Agamben smatra paradigmatičkim za život kao takav. Iako mnoge teze govore u prilog toj definiciji života, ipak se moramo prisjetiti da upravo život u koncentracijskom logoru izmiče našem promatranju, kao i našoj moći predočavanja. O životu u koncentracijskom logoru se može izvještavati, dokumentirati, ali ga se ne može zamisliti.

No u slučaju umjetničkog dokumentiranja kao oblika umjetnosti, ne može se, kao što je već rečeno, dokumentirati „making of“ gotovog umjetničkog djela. Dokumentiranje se ovdje pojavljuje kao jedini rezultat umjetnosti pod kojom se podrazumijeva način života, vijek, stvaranje povijesti. Umjetničko dokumentiranje opisuje područje biopolitike objašnjavajući kako se živo može zamijeniti umjetnim, a umjetno odgovarajućom naracijom učiniti živim. Ovdje se mogu navesti i ukratko opisati samo malobrojni primjeri kako bi se ilustrirale odgovarajuće strategije dokumentiranja.

Tako je moskovska grupa Kolektivnyje Dejsvija (Kolektivno djelovanje), koja se formirala oko umjetnika Andreja Monastyrskija, organizirala krajem 70-ih i početkom 80-ih čitav niz *performansa* koji su održani izvan Moskve, a mogli su im prisustvovati samo članovi grupe i malobrojni odabrani gosti. *Performansi* su široj publici učinjeni dostupnima putem dokumentacije u obliku fotografija i tekstova. Pritom ti tekstovi ne opisuju toliko same *performanse* koliko iskustva, misli i osjećaje sudionika – što *performansima* daje izrazito narativan, literaran karakter. Ti su se nadasve minimalistički *performansi* inače održavali na bijelom, snijegom prekrivenom polju, dakle na bijeloj površini koja je podsjećala na bijelu pozadinu suprematističkih slika Kasimira Maleviča i koja je postala zaštitnim znakom ruske avangarde. No time je potpuno promijenjeno značenje bijele pozadine koju je Malevič uveo kao znak radikalne bespredmetnosti svoje umjetnosti, kao znak raskida sa svakom prirodom i svakom narativnošću. Izjednačavanje suprematističke „umjetne“ bijele pozadine s „prirodnim“ ruskim snijegom, vratilo je bespredmetnu Malevičevu umjetnost natrag u život i to pomoću narativnog teksta koji bjelini suprematizma pripisuje, ili bolje rečeno podmeće, neku drugu genealogiju. Malevičeve slike time

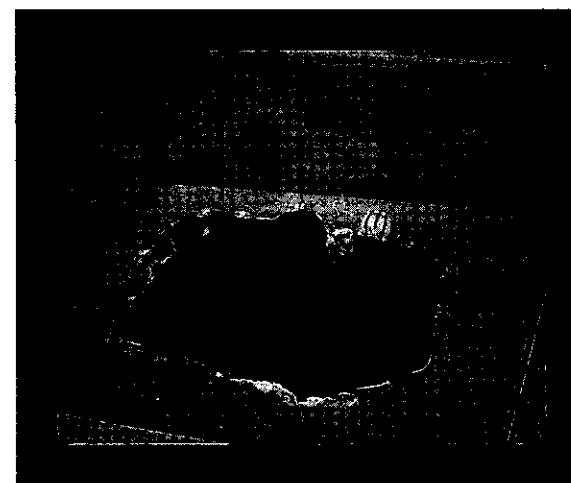
gube karakter kao autonomna umjetnička djela i iz njihove su perspektive preinterpretirane u dokumentiranje jednog umjetničkog doživljaja; života u ruskom snijegu. Ova preinterpretacija ruske avangarde još je direktnije izražena kod jednog drugog umjetnika toga doba, Francisca Infantea, koji u svojem *performansu* „Posvjašćenje“ (Posveta) prostire po snijegu jednu od Malevičevih kompozicija – i opet bijelu pozadinu zamjenjuje snijegom. Malevičevoj se slici ovdje – kao i replikantima u filmu Ridleya Scotta – pripisuje fiktivna „živa“ genealogija koja vraća tu sliku iz povijesti u život. U stvari, tim se podmetanjem žive genealogije uzrokuje preobražaj umjetničkog djela u dokumentirani život, čime se otvara područje na kojem se jednako tako mogu pronaći ili otkriti sve moguće genealogije, pri čemu se neke od njih, povijesno gledano, mogu činiti posve plauzibilnima: bijela se pozadina suprematističkih slika može interpretirati i kao bijeli list papira koji služi kao pozadina bilo koje vrste birokratske, tehničke ili umjetničke dokumentacije. U tom se smislu također može reći i da dokumentiranje o kojem je ovdje riječ za pozadinu ima snijeg – i time se igra narativnih upisa može uvijek dalje nastavljati.

Jednu je takvu igru narativnih upisa inscenirala i Sophie Calle u svojim instalacijama „Les Aveugles“ (Slijepi) i „Blind Colors“. U „Les Aveugles“ iz 1986. godine umjetnica je dokumentirala anketiranje slijepih osoba koje su trebale opisati svoje predočbe ljepote. U nekim se odgovorima spominju djela figurativne umjetnosti za koja su ispitivane osobe čule da dojmljivo prikazuju stvaran vidljiv svijet. Dobivene je odgovore umjetnica konfrontirala u okviru instalacije s reprodukcijama tih slika. Za „Blind Color“ iz 1991. Sophie Calle je zamolila slijepce osobe da opišu što vide, potom je likovnim prikazima tih odgovora suprotstavila odgovarajuće tekstove o monokromnoj umjetnosti umjetnika kao što su Malevič, Yves Klein, Gerhard Richter, Pi-

ero Manzon ili Ad Reinhardt. Tim je dokumentiranjem umjetnici uspješno da konfrontirajući dva načina života – onih koji vide i onih koji ne vide – ne samo primjerima tradicionalne figurativne umjetnosti već i određenim modernim djelima koja su na posebno eklatantan način koncipirana kao umjetnička, apstraktna i autonomna, pripisuje neku drugu genealogiju. Ovdje se umjetnost ponovno preobražava u dokumentirani život. No život se pritom više ne shvaća kao vidljivi vanjski svijet koji se može ili treba mimetički prikazivati. Slijepim se osobama taj vidljivi vanjski svijet od početka pojavljuje kao priča. Time pojam života dobiva još očitije biopolitičko značenje: ne radi se o stvarima života, već o samim načinima života koje slike ne prikazuju nego samo dokumentiraju.

Na kraju se mora spomenuti i *performans* „The Baudouin/Boudewijn Experiment. A Large-Scale, Non-Fatalistic Experiment in Deviation“ [Eksperiment Baudouin/Boudewijn. Veliki nefatalistički eksperiment devijacije] Carstena Hoellera, izveden 2001. u Bruesselskom Atomiumu, koji se sastojao u tome da je određeni broj ljudi morao provesti jedan dan zatvoren u unutrašnjosti jedne od sfera Atomiuma, odsječen od vanjskog svijeta. Carsten Hoeller se inače bavi preobražavanjem pomoću dokumentiranja

apstraktnih, minimalističkih prostora radikalno moderne arhitekture u prostore doživljavanja, tj. on putem dokumentiranja preobražava umjetnost u životnu umjetnost. I za ovu je priliku odabrao prostor koji utjelovljuje utopijski san i na prvi pogled uoče ne daje dojam životnoga prostora. Hoellerov rad upućuje na komercijalne televizijske *showove* kao što je „Big Brother“, koji prikazuju ljude koji neko dulje vrijeme moraju provesti u zatvorenom prostoru. Razlika između komercijalnog televizijskog i umjetničkog dokumentiranja ovdje postaje posebno jasnom. Upravo iz tog razloga što televizija pokazuje neprekinute snimke sudionika televizijskog *showa*, kod gledatelja se budi



sumnja u manipulaciju: stalno se pita što se događa iza tih slika, što se događa u sobi skrivenoj iza tih slika u kojoj se odvija „pravi“ život. Nasuprot tome, performans Carstena Hoellera nije prikazan, već samo dokumentiran i to pričanjima njegovih sudionika upravo o onome što se nije moglo vidjeti. Ovdje se život opet shvaća kao nešto što se može ispričati i dokumentirati, ali ne i pokazati, izvesti. I upravo to cijelom dokumentiranju daje vjerodostojnost koju neposredan slikovni prikaz ne može imati.

Gore navedeni primjeri posebno su važni za temu umjetničkog dokumentiranja budući da se u njima iznova koriste poznata djela povijesti umjetnosti – ne kao umjetnost, već kao predmet dokumentiranja. Pritom se također razjašnjavaju i postupci umjetničkog dokumentiranja. Međutim, jedno važno pitanje ostaje još uvijek otvorenim: ako se život može samo narativno dokumentirati, ali ne i pokazati, kako se onda takvo dokumentiranje može pokazati u nekom izložbenom prostoru, a da ništa ne izgubi i ništa se ne izokrene? Umjetničko dokumentiranje najčešće se prikazuje u kontekstu neke instalacije. A instalacija je oblik umjetnosti u kojem ne igraju samo slike, tekstovi ili neki drugi objekti koji se u njoj prikazuju, odlučujuću ulogu, nego i sam prostor instalacije. Taj prostor nije apstraktan ili neutralan, već i sam neki način života. Smještanje dokumentacije u instalaciju kao čin njenog upisa u neki određeni prostor također nije neutralan čin pokazivanja, već čin koji u prostoru ima isto djelovanje kao narativnost u vremenu: upis u život. Kako taj mehanizam upisa funkcionira, najbolje se može opisati pomoću pojma „aure“ koji je uveo Walter Benjamin upravo kako bi ukazao na razliku između živoga konteksta umjetničkog djela i njenog bezmjesnog beskontekstnog tehničkog nadomjestka.

Benjamin je, kako je poznato, bio jedan od prvih koji su teoretski promišljali o tada prvi puta odraženom trijumfu tehničke reprodukcije nad živom produkcijom u svom poznatom članku „Umjetničko djelo u doba njene tehničke reproduktivnosti“. Taj je spis postao poznat prije svega zahvaljujući pojmu aure koji je Benjamin koristio kako bi opisao razliku između originala i kopije u prilikama moguće savršene tehničke reprodukcije.

Poznate su Benjaminove formulacije: „I kod savršene se reprodukcije još uvijek ističe ono Sada i Ovdje umjetničkog djela – njegov jedinstveni tubitak u mjestu u kojem se nalazi.“ I da-

lje: „To Ovdje i Sada originala čini pojam njegove autentičnosti na čijem temelju leži predodžba tradicije koja je vodila taj objekt sve do danas kao isti i identičan.“ Kopija, dakle, nije lažna jer se kao takva razlikuje od originala već stoga što nije smještena u prostoru – radi čega nije ni upisana ni u jednu povijest.

Umjetničko dokumentiranje sastoji se *per definitionem* od slikovnog i tekstualnog materijala koji se tehnički može reproducirati, te u instalaciji dobiva auru originala, živog, povijesnog: dokumentiranje u instalaciji dobiva mjesto, Ovdje i Sada povijesne smještenosti. Budući da je razlikovanje originala i kopije samo topološko i situativno, svi dokumenti u instalacijama postaju originalima – te tako s pravom mogu biti smatrani originalnim dokumentima života koji žele dokumentirati. Kako reprodukcija iz originala radi kopije, tako instalacija iz kopija radi originale. Stoga se današnje ophođenje s umjetnošću ni u kojem slučaju ne može reducirati na „gubitak aure“. Prije bi se moglo reći da moderno doba stvara kompliciranu igru izmještanja i ponovnog smještanja, deteritorijaliziranja i reteritorijaliziranja, deauriziranja i reauriziranja. Jedino što današnje vrijeme razlikuje u tom smislu od prošlih, jest činjenica da se originalnost nekog djela danas ne utvrđuje na temelju njene takvosti, nego na temelju njene aure, njenog konteksta, njenog povijesnog mjesta. Zbog toga, originalnost za Benjamina ne predstavlja, kako sam naglašava, nikakvu vječnu vrijednost. Originalnost je danas postala varijabilnom – no ni u kojem slučaju nije jednostavno nestala, inače bi vječna vrijednost originalnosti bila prosto zamijenjena vječnom (bez)vrijednošću neoriginalnosti što se doista i događa u nekim teorijama umjetnosti. No nije moguće da postoje vječne kopije, kao ni vječni originali. Biti original i posjedovati auru znači isto što i biti živ: život nije nešto što živo ima „u sebi“, nego je to upis tog živog u kontekst života – u životni vijek i prostor.

Time postaje jasan i dublji razlog zašto umjetničko dokumentiranje služi danas kao područje biopolitike, kao i uopće dublja dimenzija moderne biopolitike. S jedne se strane danas naime živo stalno nadomješta umjetnim, tehnički stvorenim, simuliranim ili, što je isto, neponovljivo ponovljivim. Nije slučajno kloniranje danas postalo amblemom biopolitike, budući da se upravo u kloniranju – svejedno hoće li se ono ostvariti ili

zauvijek ostati samo fantazmom – pokazuje izmještenost života koja se percipira kao stvarna prijetnja tehnike. Kao reakcija na te prijetnje stalno se nude nove konzervativne, defenzivne teorije, koje bi putem propisa i zabrana htjele zaustaviti izmještanje života, pri čemu su i sami njihovi protagonisti potpuno svjesni uzaludnosti tih nastojanja. No pritom se previđa da današnje doba, s druge strane, raspolaže i strategijama da iz onog umjetnog i podložnog reproduciranju proizvede živo i originalno. Tako upravo praksa umjetničkog dokumentiranja i instalacija pokazuju drugi put biopolitike: umjesto da brane Modernu, one zacrtavaju strategije situativnog, kontekstom uvjetovanog ponovnog ukorjenjivanja i upisa s kojima se umjetno može preobraziti u živo, a ponovljivo u neponovljivo.

S njemačkoga prevela **Petra Bielen**

