ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ "Св. КИРИЛ И МЕТОДИЈ" - СКОПЈЕ
FACULTE DE PHILOSOPHIE DE L'UNIVERSITE "St. CYRILLE ET METHODE" DE SKOPJE

ISSN 0350-1892

Небојша ВИЛИЌ

НОВАТА ОБЈЕКТНА УМЕТНОСТ ПОМЕЃУ ОБЈЕКТОТ И РЕПЛИКАТА

Nebojša VILIĆ

NEW OBJECT ART: BETWEEN THE OBJECT AND THE REPLICA

СКОПЈЕ - SKOPJE
1996

Небојша ВИЛИЌ

НОВАТА ОБЈЕКТНА УМЕТНОСТ ПОМЕЃУ ОБЈЕКТОТ И РЕПЛИКАТА

Разгледувајќи ги анализите на степените на симулација, поточно редовите симулакруми,[1] како дообјаснување за односот помеѓу предметната, објектната и новата објектна уметност[2] и обидувајќи се последната да се постави во однос кон нив, истражувањето упатува на констатацијата дека таа всушност се наоѓа во извесен меѓупростор. Таквата поставеност го оневозможува (или барем отежнува) лесното препознавање на појавностите на новата објектна уметност.

Од тие причини, со оглед на тоа дека кај објектот, новиот објект и репликата се работи за различни видови на симулација на предметната стварност, или поточно - готовиот предмет, одредувањето на дистинкциите помеѓу нив упатува на едно од можните толкувања. Дистинкциите, кои се јавуваат помеѓу овие три категории, се пронаоѓаат во нивниот однос спрема готовиот предмет и, оттука, дефинирањето на редовите на симулакруми, а со самото тоа и лоцирањето на новиот објект.

---

1 Разгледувањето на редовите симулакруми е водено според анализите на Jean Baudrillard. Систематизацијата на редовите на симулакруми Baudrillard за прв пат ја применува во *L'echange symbolique et la mort* (1976). (cf. Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac 1991; osobeno: II. Poredak simulakruma, 61-99). Тој и пред тоа работи на систематизацијата на предностите во *Le systeme des objets* (1968) (cf. id.: Subjective Discourse or The Non-Functional System of Objects, in: *Revenge of the Crystal*, ed. Paul Foss and Julian Pefanis, London - Concord - Massatchussets - Sydney 1990, 35-61), а vo *Pour une critique de l'economie politique de signe* (1972) се наоѓа терминот симулакрум. Подоцна, во неколку наврати го дообјаснува овој систем со конкретни примери и го разработува ова степенување како би можел да ги аргументира тезите за односниот предмет на анализа. (cf. id. *Fatal Strategies (Les strategies fatales*, 1983), Semiotext(e) Pluto, London 1990, 50-52; *Simulakrumi i simulacija (Simulacres et simulation*, 1985), Svetovi, Novi Sad 1991, 122; *Drugo od istoga (L'aure par lui-meme*, 1987), Lapis, Beograd 1993, 51-53) Четвртиот ред на симулакруми го воведува во *La transparence du mal (1990) (cf. Transparentnost zla. Ogledi o krajnosim fenomenijma,* Svetovi, Novi Sad 1994, 8-9).

2 Небојша Вилиќ, Контра-тези за модернистичката предметност, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет* 20/1993, 139-148.

Пример А: Објект

Односот што објектот го воспоставува со готовиот предмет се засновува на *продукцијата*. За разлика од реди-мејдот, кадешто основната дистинктивна категорија е подражавањето на готовиот предмет[3], објектот своето извориште го надградува преку процесот на надминување на едноставното подражавање кое, како кај реди-мејдот, значи замена на значењата кои готовиот предмет ги здобива со употребата на неколкуте контексти како што се: *контекстот на оневозможување* на функционалноста на готовиот предмет, *контекстот на издвоеност* на останатите готови производи од серијата, и *контекстот на прелокацијата* кој, како основна причина за промената на значењето на готовиот предмет во реди-мејд, го поставува готовиот производ во една друга локација која го овозможува оневозможувањето преку издвојувањето.[4] Во оваа смисла, готовиот предмет е пред-подготвена појавност (како реди-мејд) во објектот. Тоа што објектот го разликува од реди-мејдот е чекорот понатаму, поточно исчекорот кој се прави во линијата на *интервенцијата* над готовиот предмет. Ако реди-мејдот е едноставна замена на предметот - со - одредена - намена во предмет - со - изгубена - намена со одлука на авторот (како круцијален чин, според Duchamp[5]) тоа да биде направено, тогаш кога објектот е

---

3 The unassisted Ready-made (...) changed the nature of art from question of morphology to a question of function. Amelia Jones, *The Postmodernism and the En-Gendering of Marced Duchamp*, Cambrigde University Press, Cambrigde 1994, 49.

4 Во оваа смисла Љубомир Глигоријевиќ ја разработува тезата за нефункционализација на Martin Heidegger при тоа додавајќи уште еден друг елемент во неговата анализа: "Pojedini funkcionalni delovi ili "karakterne crte" upotrebnog predmeta postaju "stvar" kada je taj predmet izvan upotrebe. Upotrebni predmeti podležu specifičnoj, izvanformalnoj artikulaciji." cf. Ljubomir Gligorijević, Duchampov readymade na pragu likovnog vrednovanja, *Moment* 23-24/1995, 81.

5 Marcel Duchamp, The Richard Mutt Case, in: *Art in Theory 1900 - 1990. an Anthology of Changing Ideas*, (Harrison, Charles & Paul Wood, ed.), Blackwell, Oxford - Cambridge Massachusetts 1995, 248. George Dickie авторовата одлука во смисла на Duchamp ја развива во една активност со (или во) која статусот на уметничкото дело се доделува, согласно неговата институционална теорија. cf. Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*. Četvrti talas, Novi Sad 1995, 288-292. Craddock од друга страна смета дека тоа е веќе апсолвирано и разбрано, така што тоа повеќе не би требало да биде определувачко: These argumetns (about whether something has or not been transformed, made by hand, trouve or fabrique by others, around which much discussion still centers) are always beside the point. Theu dwelt very much on whether an already existing *thing* could therefore be symbolic of a general reality or whether something had to be done to it in order for us to grasp that symbolism. We have moved on. As there need not nesessarliy be a conceptual beginning, middle, or end for an object or arrangement of objects, the implication that something is part of something else rather than autonomous has generally been absorbed and understood. cf. Sasha Craddock, Object and Objectivity, *Art + Text* 49/1994, 59. Groys тоа го објаснува сметајќи дека готовиот предмет воведен преку реди-мејдот е веќе длабоко навлезен во свеста на реципиентот, кој повеќе не се вознемирува (или не се чувствува измамен) кога во галерискиот простор ќе погледне на реди-мејд: Most immediate effect (...) lies in undrmining certain expectations entertained by contemporary viewers. We are all familiar with the practise of the readymade, and when we see the simple things of daily life on view in a museum we believe implicity in their authenticity. In fact, faith in their authenticiity is even grater on seeing them in a museum thaan in reality. We know how hard it was for the practise of the readymade to garner acceptance; we know how long it took the artist to earn the right to put real things, and not only their representations, ond display in musuems. cf. Boris Groys, Simulated Ready-mades by Peter Fischli/David Weiss, *Parked* 40-41/1994, 33-34.

замена на *одлуката на авторот со интервенција на авторот* врз готовиот предмет.

Интервенцијата при тоа подразбира трансформација која, како последна инстанца, се подразбира како *продукција*. При тоа, продукцијата во објектот се разделува на: продукција на значења и продукција на форма. Првата се однесува на предметната провениенција на објектот. Таа од една страна, подразбира онтолошка референтност на продукцијата на знакот како продукција на материјалното (и со својата структура и со својата материјалност) како знак и, од друга, семантичка референтност на продукцијата на знакот како продукција на означеното - како - друго како знак. Втората се однесува на скулптурната провениенција на објектот. Ова пред сè заради присуството на авторот во процесот на обликување. Тоа подразбира дека наместо одлука или избор (концептуализација на готовиот предмет) како референца на авторството во објектот се јавува авторот како носител на мануелноста. Оваа, пак, подразбира извесна процесуалност во изработката, односно таа е една од компонентите на продукцијата. Таквото присуство на авторот во процесуалноста подразбира творечки чин, како следна компонента која е врзана за скулптурната логика и во оваа точка компонирањето се јавува како артифициелен аспект на обликувачкиот процес.

Со тоа, главната одредница на објектот - продукцијата станува основна причина за дистинкцијата од реди-мејдот (како подражавање), од една страна, и за приближување до скулптурата, од друга. Преку овој двоен концепт на објектот се констатира дека *уметноста на објектното е уметност на предметната артифициелност.*

- César, *Compressions plates*, 1995; nov Citroén ZX, компресиран; 420x200x40 см.

'For this participation in the XLVI Venice Biennale, César has choosen to exhibit (...) all the emotive potential of the most characteristic works of his artistic career: his compressions.[6] Во една од просториите на францускиот павилјон, на еден ѕид еден компресиран најнов Citroén ZX. И тоа е сè што César имал да каже: црн правоаголник на бел ѕид; слика (претстава) на ѕид; тридимензионална сликарија на ѕиц; скулптура на ѕид; објект - или развоен пат на ликовноста на еден Citroén ZX: од колористичкиот соднос до материјализираната сигнификантност. Тука, впрочем, објектното се потпира на аналогијата со реди-мејдот. Доколку се претпостави дека Citroén ZX не е компресиран, тогаш тој е радикален реди-мејд. Тој не би означувал ничие присуство и би бил задоволен со

6 Catherine Millet, France in: 46 *Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 1995, 112.

својата егзистентност. Тој би можел дури да биде и самодопадлив реди-мејд, реди-мејд кој би заведувал со фактицитетот на својата стварност. Но, токму постапката на компресирање е оној исчекор што објектот го прави од реди-мејдот, што реди-мејдот го прави да биде објект. Компресирањето е присуството на авторот кој ја артифицијелизира чистата предметност во реди-мејдот. Односно, компресирањето е елемент на обликувањето коешто го претвора реди-мејдот во реди-мејд-со-минато. А како таков тој станува објект.

Compressions plates се издвојува и од скулптурата. Ако уметничката постапка е причина за тоа објектот да се смести во подрачјето на (класично) уметничкото, тогаш локацијата е причина тој да се издвои од останатите (класични) локации. Скулптурата никогаш не била поставена на ѕид. А и тогаш кога била или била во ниша или била релјеф. По прашањето на локацијата (ѕид) објектот конвергира кон сликата (сликарија) и оттаму почетната етапа на развојот на ликовноста на овој Citroën ZX.

Конечно, заради третманот на реди-мејдот - со минато како прелоцирана скулптура во локацијата на сликата истиот станува симулација на сликата, односно скулптурата, а со тоа влегува во подрачјето на уметноста на објектното.

Ваквиот симулативен карактер на објектот се засновува на фактот дека знакот кој го одредува е *произведен знак*, за разлика од подражавачкиот знак на реди-мејдот.[7] Таквата определба кај Baudrillard е дефинирана како премин од еден вид во друг, од еден облик во друг, што е начин да се исчезне, а при тоа да не се умре.[8] Со ова, готовиот предмет и понатаму е присутен во уметноста (тој не е мртов), но како исчезнат. Тоа значи дека објектот не го укинува готовиот предмет "на смрт", туку го исчезнува, поточно - привремено го дислоцира: тој е тука, меѓутоа трансформиран во друго значење. Ако уметничкиот привид е суштина на уметничкото, тогаш уметноста на објектното го поедноставува проблемот на привидот со неговото апсорбирање.[9] Во објектот, кој е постварен од стварноста (заради изменетото значење на употребата/третирањето на стварноста), стварноста е укината. Се работи за ликвидирање на стварното со стварно[10]: кога стварното се поставува

7 On je podražavanje, ne zato što bi bio izopačavanje "originala", već zbog istezanja jednog materijala čija je jasnoća počivala na ograničenjima koja su ga oblikovala. Žan Bodrijar, *Simobolička razmena i smrt*, 62.

8 id., Metamorfoza, Metafora, Metastaza, in: *Drugo od istoga*, 31.

9 Simulakrum prvog reda nikada ne ukida razliku: on pretpostavlja još uvek primetan sukob izmedju simulakruma i stvarnosti. Simulakrum drugog reda pojednostavljuje problem apsorbovanjem privida ili, drugačije rečeno, likvidiranjem stvarnog - u svakom slučaju, on gradi stvarnost bez slike, bez odjeka, bez ogledala, bez privida. id., *Simbolička razmena i smrt*, 66.

10 Da bi znak bio čist potrebno je da se udvoji u sebi: udvajanje znaka je to što zaista ukida ono što znak označava. *ibid.*, 84.

на местото на привидот, тогаш тоа престанува да биде стварност бидејќи станува нешто друго. Станува друго-од-истото.

Оттука, *продукцијата* на знакот во објектот се поистоветува со категоријата на продукција како есенција на симулакрумот од втор ред.[11] Следствено, објектот, заради неговата произведеност и произведување е симулакрум од втор ред.

Како таков тој ја инаугурира уметничката стварност која е симулација на продукцијата на стварноста со удвојување. Објектот станува симулација на предметната стварност со симулирањето на производството.

Пример Б: Реплика

Односот што го воспоставува репликата со готовиот предмет се засновува на *ре-продукцијата.* За разлика од објектот, кадешто основната дистинктивна категорија е продукцијата на други значења нереферентни на изворните, репликата своето извориште го надградува преку процесот на повторна продукција не на значењата, туку на презентноста на готовиот предмет. Тоа значи дека готовиот предмет е присутен во репликата само со претставата за тоа каков е тој. Неговата материјалност, поточно физичкост, како основа на неговата презентност е заменета со друга физичкост произлезена од сосема поинаква материјалност. Репликата е сосема нов предмет. Со репликата готовиот предмет станува едноставен предмет. Таа го менува готовиот предмет во *предмет - со - сегашност.*

Референтноста на репликата кон готовиот предмет, од кој произлегува се однесува само на иконичноста на вториот[12], бидејќи само таа останува од севкупната појавност на готовиот предмет. Ако се земе предвид дека репликата е и продукција, тогаш *репликата ја ре-продуцира само иконичноста на предметното*. Тоа води кон констатацијата дека репликата го напушта предметното. Но тоа е само на рамништето на физичкото - работата на репродукцијата на иконичноста ја укинува изворишната материјалност. И токму поврзаноста на репликата со готовиот предмет преку референцијалноста

11 *ibid.* 19-22, 61-66; id., Precesija simulakruma, in: *Simulakrumi i simulacija*, 5-10; id. Posle pira, in: *Prozirnost zla*, 7-26; id., Od sistema objekta do sudbine objekta, in: *Drugo od istoga*, 51-63.

12 По повод репликите на Rachel Whiteread, Wakefield пишува: Within the abstract and speculative zone that might be termed the ontology of sculpture, the cast object occupies a curious position. Generally it exists only as a *reproduction* (N.V.) of a reality to which it is related metonymically. Neville Wakefield, Rachel Whiteread: Separation Anxiety and the Art of Release, *Parket* 42/1994, 76.

кон/на иконичноста не дозволува да дојде до потполно напуштање на предметното. Поточно, во репликата готовиот предмет постои во своето псевдо-присуство. Ако ова псевдо-присуство се однесува на фактот дека готовиот предмет го нема и дека е останата само неговата "слика", тоа значи дека тој го губи својот фактицитет. Така, *репликата станува репрезентност на готовиот предмет.*

Следува дека репликата како копија е и своевидно повторување на оригиналот (готовиот предмет). Но, постои извесна разлика помеѓу повторувањето на готовиот предмет во реди-мејдот и објектот и повторувањето во репликата. Кај првите тоа е повторување - со - разлики и кај нив готовиот предмет, без разлика и изменетото значење или интервенцијата, останува. Кај втората, заради отстранувањето од оригиналот, постои разлика-во - повторувањето[13] и затоа репликата е друг предмет. Ваквиот предмет се дистанцира од готовиот предмет токму заради општоста која ја поседува, за разлика од конкретноста на готовиот предмет. И само како таков тој може да "постои" во репликата: за неа тој не постои со својата презентност. Оттука, репрезентноста на предметното е презентност на репликуваното. Следствено, *репликата е симулација на стварното постоење на предметното.*

Ако се земат предвид сите овие аспекти на односот на репликата кон готовиот предмет како нејзино извориште, тогаш е јасно дека предметноста на репликата е *предметност sui generis.* Како таков тој ја допира специфичноста на уметничкиот предмет. *Ако таквата предметност е потполно артифициелизирана, тогаш за уметноста на репликуваното може да се каже дека е уметност на артифициелната предметност.*

- Peter Fischli / David Weiss, *Raum an der Hardturmstrasse in Zürich*, 1991 - 93; предмети од обоен полиуретан, просторија.
'*Raum an der Hardturmstrasse in Zürich* shows the unassuming atmosphere of what might be a modest little workshop. The room has not been installed in the museum but rather behind a glass door facing the street.[14] Дел A > Овој дел се однесува на предметите кои Fischli и Weiss ги репродуцираат. Тоа се разни предмети, алатки, машини, столчиња, греалици, маса, на масата касетофон..., чевли, etc.; предмети кои можат да се најдат во секоја работилница. Овие предмети се потполно идентични со своите оригинали. Тие се одливки во полиуретан, а нивната фасцинантна идентичност потполно ја поништува разликата помеѓу

---

13 Jean Baudrillard, Mass Media Culture, in: *The Revenge of the Crystal*, 84.

14 Boris Groys, *op. cit.*, 35.; Jay Tobler, Fischly & Weiss, *Flash Art* 179/1994, 92.

стварното и изработеното. Дел Б > Просторијата во која се поставени е вистинска просторија чија една страна е застаклена и која гледа на улицата. Предметите се поставени така што обично се наоѓаат (во работилница): на масата, расфрлени на подот..., како сопственикот да ја заклучил вратата и туку што излегол, на кратко.

Во делото *Raum*... се работи за удвоено репликување. Од една страна, предметите од полиуретан не се само реплики на готови предмети, туку и реплики на реди-мејдот. Fischli i Weiss, како би можеле да реплицираат, го искористуваат инаугурирањето на готовиот предмет во подрачјето на уметничкото, кое го прави реди-мејдот. (Со тоа тие сметаат на навикнатоста готовите предмети да се излагаат како уметничко дело.) Тие го симулираат реди-мејдот којшто и самиот е симулација на уметничко дело. Тие му возвраќаат на присуството на готовиот предмет во уметноста за тоа што го ре-продуцираат (создаваат) готовиот предмет - уметноста доаѓа на своето. Од друга страна, реплицирана е работилницата: во вистинскиот простор сè е како во него да се одвива некоја дејност. Репликантното се содржи во тоа што тука, во таа просторија, треба да се одвива ´работата со неалатките´. Реплициран е амбиентот на една работилница.

Конечно, така поставената реплика го доведува во прашање онтолошкото на готовиот предмет, со оглед на фактот што таа е заинтересирана само за неговата иконичност. *Во репликата доаѓа до губење на онтолошкото на готовиот предмет.*

Според тоа, ако од една страна репликата го запоставува онтолошкото на готовиот предмет, а сепак опстојува во неговата сфера преку референтноста кон неговата иконичност и е друг предмет со своја онтолошка детерминанта, од друга страна, тогаш станува збор за тоа дека нејзината ре-продукција е ре-продукција на стварното. *Репликата се остварува во присуството на една удвоена стварност*, поточно *репликата е двојно удвојување* (со оглед на еднаш веќе удвоениот готов предмет). А како двојното удвојување е основен принцип во кој се јавува хиперреалното, тогаш *репликата како двојно удвојување станува хиперреално, таа станува постварна од стварното.*[15]

Поставена помеѓу дихотомијата на вистинското стварно и имагинарното стварно кое го потврдува (како спротивен пол),

15 The real does nod efface itself in favor of the imaginary; it effaces itself in favor of the more real than real: hyperreal. Presence does not efface itself before emptiness, but before a reduobling of presence which effaces of opposition between presence and absence. Jean Baudrillard, Extasy & Inertia, in: *Fatal Strategies*, 11.

репликата се потврдува и преку еден друг аспект кој реферира на готовиот предмет. Ако е овој поставен во однос на репликата на посочениот начин, тогаш реди-мејдот и објектот како констатации на присуството (на вториот предмет) ја потврдуваат репликата како констатација на отсуството (на готовиот предмет)[16]. Од тоа произлегува и симулативноста на репликата: во репликата присуството на имагинарното (претставата) е симулација бидејќи, таа изведува дека е некое привидение, привидение на готовиот предмет. Но едновремено, таа не може да биде привидение бидејќи нејзината стварност, дури и хиперреалноста, е стварна, очигледна, меѓутоа на друго рамниште. Хиперреалноста на репликата може дури и да не го допре принципот на стварноста.[17] Така хиперреалноста на симулацијата се потврдува со потполната сличност на стварното со самото себе. Оваа сличност со стварното, меѓутоа, ја губи смислата бидејќи во неа ги снемува длабочината и енергијата кои иконичноста на претставата ги поседува.[18] Таа е само сенка на стварното.

Оттука, *ре-продукцијата* во репликата се поистоветува со категоријата на ре-продукцијата како есенција на симулакрумот од трет ред.[19] Следствено, репликата, заради нејзината ре-продуктибилност, е симулакрум од трет ред.

Како таква таа ја инаугурира уметничката стварност која е симулација на репродукцијата на предметната стварност со удвојување, а преку тоа и со укинување. Репликата станува симулација на предметната стварност со симулирање на ре-продукцијата.

Текстови:

Новиот објект како пост-продукција

Местото на новиот објект се пронаоѓа во меѓупросторот на предметната артифициелност на објектот и артифициелната предметност на репликата. Поточно, новиот објект ги содржи обете.

---

16 Околу проблемот на отсуството кај Baudrillard cf. Jean Baudrillard, The ascent of the vacuum towards the periphery, in: *The Illusion of the End,* 14-20.

17 Predstava, reprezentacija, polazi od principa ekvivalentnosti znaka i stvarnog. Simulacija polazi, nasuprot tome od utopije principa ekvivalentnosti, polazi od radikalne negacije znaka kako vrednosti, polazi od znaka kao reverzije i ubistva svake reference (stvarnog, N.V.). Dok reprezentacije pokušava da apsorbije simulaciju tumačeći je kako lažnu predstavu, simulacija obuhvata celo zdanje kako simulakrum. cf. id., Precesija simulakruma, in: *Simulakrumi i simulacija,* 9-10.

18 Instead of producing meaning, it exhausts itself in the staging of meanings. id., Implosion of Meaning in the media, in: *In the Shadow of the Silent Majorities*, Semiotext(e) Foreign Agent Series, Columbia University, New York 1983, 98.

19 cf. id. Simbolička razmena i smrt, 64-73; id. Hologrami, in: *Simulakrumi i simulacija,* 107-111; id. , Posle pira, in: *Prozirnost zla*, 7-26; id., Od sistema objekta do sudbine objekta, in: *Drugo od istoga*, 51-63.

Како предметна артифициелност новиот објект се јавува на оние места кадешто употребата на готовиот предмет е присутна во онаа смисла во која се јавува како присуство на продукцијата (во објектот). Готовиот предмет не е само самопостоечка структура, туку меѓузависен ликовен конституенс во новиот објект.

Како артифициелна предметност новиот објект се јавува на оние места каде што употребата на готовиот предмет е присутна во онаа смисла во која се јавува како присуство на ре-продукцијата (во репликата). Готовиот предмет не е само друг предмет, туку меѓузависен ликовен конституенс во новиот објект.

Новиот објект е удвојување[20] на продукцијата како творечка постапка. Кога го удвојува објектот удвојувањето се однесува на дистинкцијата од реди-мејдот и приближувањето кон скулптурата преку присуството на готовиот предмет како продукција (која е едновремено и трансформација) со интервенција. Кога ја удвојува репликата удвојувањето се однесува на презентноста на готовиот предмет, односно неговата иконичност преку присуството на готовиот предмет како ре-презентност на истиот. *Со ш̄аквош̄о двојно удвојување во новӣот објек̄т доаѓа до ӣосш̄-ӣродуцкија на ī̄отовиот ӣредмеш̄.*[21] Пост-продукцијата на новиот објект не подразбира некоја нова или друга продукција, туку напротив, авторско, креативно, ликовно компонирање на веќе дадените продукции. Таа е псевдо-продукција затоа што ги остава дадените продукции такви какви што се; трансформацијата која настанува се однесува на губењето на самостојноста на нивниот ентитет и поставување во контекс на конституенс во кој нивниот ентитет се задржува (заради тоа што е тоа суштинско за новиот објект) како комплементарност - од самостојни тие стануваат комплементарни.

Трешманош̄ на ӣрешходнише ӣродукции како комӣлеменшарни ја оӣределува ӣосш̄-ӣродукцијаша на новиош̄ објекш̄.

Новиош̄ објекш̄ како хиӣер-локација

Ваквиот слободен и еклектички творечки однос во третирањето на готовиот предмет укажува на задниинското присуство на концептот

20 Концептот на удвојување се поистоветува со концептот за дуопал кај Baudrillard. Дуполот за него е тактичко удвојување на монополот и тоа е единствената форма со која може да се преживее , односно да се постои. Така и новиот објект својата основна форма на појавување ја засновува на концептот на доупол во кој двата елемента опстојуваат единствено во заедничка спрега. cf. id., *Sombolička razmena i smrt.* 83-84.

21 Пост-продукцијата не треба да се поврзува со хипер-продукцијата.

на реди-мејдот. Ова присуство се согледува во изборот, односно одлуката на авторот да ја третира суштината на готовиот предмет како предмет - со - минато.[22] Всушност, готовиот предмет е заедничката локација на извориштето на сите овие појавности (реди-мејд, објект, реплика, нов објект). Дискурсите кои секоја од нив ги воспоставува со готовиот предмет постојано укажуваат на преиначување на локацијата на готовиот предмет.

Готовиот предмет се воведува во уметноста со промена на неговата локација, односно неговото поставување во специфична локација.[23] Објектот го ре-лоцира готовиот предмет (кој во реди-мејдот е пре-лоциран) што значи дека готовиот предмет повторно добива некаква функција (напуштена во реди-мејдот) која во случај на објектот е функцијата на конституенс на уметничкото дело. Репликата го̀ де-лоцира готовиот предмет што значи дека готовиот предмет е отстранет, односно укинат - тој не се појавува во неговата презентност, бидејќи репликата е заинтересирана само за неговата иконичност. Оттука, новиот објект постојано ги удвојува локациите на готовиот предмет и ова удвојување е децидно (или целисходно) мултиплицирање. Заради удвојувањето на "специфичните локации" на готовиот предмет, локацијата на новиот објект станува хипер

22 Терминот предмет - со - минато (bygone object) Baudrillard го разбира во проширена смисла во која предметот - со - минато означува маргинализиран предмет: A whole cathegory of objects seems to fall outside the (functional) system (...) They seem incosistent wiht the calculuc of functional demands in conforming to a different order of longing: testimony, remembrance, nostalgia, escapsim. One might be tempted to see them as relics of the traditioal and symbolic order. Yet, for al their difference, these objects also form part of modernity, and this is the course of their double meaning. (...) In fact, theu are not incidental to the system: *the functionality of modern objects can refer to the historicity of the bygone object* (or the marginality of the quaint object, of the exoticism of the primitive object) *without in any way losing its systematic function as a sing.* Во рамките на вака третираниот предмет тој издвојува три категории кои ја определуваат неговата специфичност: пространа вредност - историчност, симболична вредност - мит за оригиналот и автентичност. Jean Baudrillard, Subjective Disourse or the Non-Functional System of Objects, in: *The Revenge of the Crystal,* 35-37. За толкувањата на други аспекти на предметот - со - минатото и неговата локација, односно промените кои настануваат со неговото пре-лоцирање cf. Adrew Benjamin, Introduction, Objects and Questions, in; *Painting - Object,* Academy Editions, London 1994, 7-26.

23 Терминот специфична локација е употребен во проширена смисла која Andrew Benjamin ја додава на терминот site-specific: It is at this precise point that the potential within designation "site-specific" emerges. While it has a generic determination understood most straghtforwardly as the location of a aparticular art work in a setting in which the setting plays a role in the structiration of the work, it can nonetheless still be given greater force. What is being allowed for here is the real possibility that the determining role of the site may be such tuat - in this specifity and therefore in its individual and unique determinations - the distinction between site and work comes undone, and in that movement the simple material presence of a given object will no longer be sufficient to answer the question of what it is that the object is. (...) Once more the result of this development - the coming to presence of the becoming - object - will be the reworking of the nature of the object in terms of the interplay between material presence and the site that gives the object. As has already been suggested what that will mean is that what is retained, as a constitutive and therefore productive force, is the question of the object." Andrew Benjamin, *op. cit.,* 36-37.

локација[24]: ре-локацијата е удвоена локација на готовиот предмет бидејќти тој е продуциран, де-локацијата е удвоена локација на готовиот предмет бидејќи тој е ре-продуциран. Хипер-локацијата е удвоена локација на продуцираниот и репродуцираниот готов предмет и затоа тој во новиот објект е пост-продуциран.

Пост-продукцијата на готовиот предмет ја определува хиперлокацијата во новиот објект.

Новиот објект како транс-симулација

Трансформациите со кои новиот објект се појавува не ги засега аспектите на симулацијата на дадените продукции на објектот и репликата. Симулативноста на новиот објект се однесува на рамништето на продукцијата на делото. Таа не е врзана за судбината на готовиот предмет, туку е заинтересирана *за манипулациите* со судбината на готовиот предмет. Поточно, новиот објект претставува слободна игра која создава уметнички ентитет врз основа на преработените значења на готовиот предмет во објектот и репликата. Самиот готов предмет во новиот објект се јавува како далечна реминисценција, додека приказната на новиот објект е приказна за објектот и репликата и нивниот однос кон готовиот предмет. Според тоа, симулативноста на новиот објект е определена со компонирањето на симулативните аспекти на објектот и репликата. Таквата симулација е симулација на симулативните постапки кои го прават готовиот предмет да ја напушти својата даденост и пред-локација и да стане дело во уметничка смисла. Токму творечкиот чин (со кој готовиот предмет е издвоен од останатите исти предмети како особен и поставен во реди-мејдот, објектот и репликата) на компонирањето на симулативните постапки го означува симулативниот карактер на обликувањето на новиот објект.

Симулацијата на симулативните постапки на објектот и репликата е она удвојување кое го овозможува транс-симулативниот карактер на новиот објект.

---

24 Хипер- просторот за кого зборува Baudrillard наоѓа примена и во толкувањето на новиот објект, без оглед што Budrillard го употребува во една проширена смисла: "Every political, historical and cultural fact prossesses a kinetic energy which wrenches in form its own space and propels in into a hyperspace where, since it will never return, it loses all meaning. "Jean Baudrillard, Pataphysics of the year 2000, in: *The Illusion of the End*, 2. Значењата, кои готовиот предмет ги има во објектот и репликата, се губат во новиот објект заради неможноста готовиот предмет да се врати од новиот објект во својата претходна состојба и структура на значења ја одредуваат локацијата на новиот објект како хиперлокација.

Новата објектна уметност како интер - симулакрум

Разгледувањето на различностите и специфичностите на новиот објект и неговата поставеност помеѓу објектот и репликата, упатува на констатацијата дека тој сепак не може да премине во симулакрумот од четвртиот ред, токму затоа што во него оригиналот сепак не се губи. Новиот објект колку и да не е заинтересиран за готовиот предмет тој сепак го поседува како исходиште и понатаму е референцијален кон него, без разлика на сите отклони кои ги прави. Новиот објект е далеку од само-репродуцирањето[25], како основно определување на симулакрумот од четвртиот ред[26], иако и самиот поседува меѓузависност со продукцијата. Новиот објект не е ни премин од симулакрумот од втор во симулакрумот од трет ред.

Новиот објект се наоѓа во меѓупросторот на симулакрумот од втор и симулакрумот од трет ред како една специфична појавност од симулакрумите на готовиот предмет.

Новата објектна уметност е интер-симулакрум меѓу уметноста на објектното и уметноста на реприкуваното како симулакруми на уметноста на предметното.

25 id., Posle pira, in: *Prozirnost zla,* 7-16.

26 Симулакрумот од четврти ред се однесува на виртуелниот предмет.

Nebojša VILIĆ

NEW OBJECT ART: BETWEEN THE OBJECT AND THE REPLICA

Observing the analyses of the levels of simulation, or more precisely the sequences of simulacrums, as an additional explanation of the interrelation between the Given-object Art, the Object Art and the New Object Art, and endeavouring to place the latter in relation to them, the research leads to the conclusion that the simulation actually is placed in a certain interspace. Such interrelation prenonts (or ef least it makes it difficult) the easy recognition of the appearances of the New Object Art. Therefore, and bearing in mind the different kinds of simulation of the given-object reality for the Object, the New Object, and the Replica, or rather, for the given object, the determination of the distinctions among them suggests a possible interpretation. The distinctions between these three categories can be found in their relation towards the given object, hence, the definition of the degrees of simulacrums and in the same line, the locating of the New Object.

The research led to the conclusions that describe the New Object as:

Post-production: *The treatment of the previous productions as complementary, specifies the post-production in the New Object.*

Hyper-location: *The post-production of the given object allocates the hyper-location of the New Object.*

Trans-simulation: *Simulation of the simulatory procedures of the Object and the Replica is that duplicating which enables the trans-simulatory character of the New Object.*

Inter-simulacrum: ***The New Object is placed in the interspace of the second-order simulacrum and third-order simulacrum as a specific appearance of the simulacrums of the given object.***

and, finally, the New Object Art in general is determined as the following:

The New Object Art is inter-simulacrum between the Art of the objectness and the Art of the replicated as simulacrums of the Art of the given object.