

Владимир М. Ранковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за примењену и ликовну уметност

## ПСЕУДОДОКУМЕНТАРНОСТ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ

Појам псеудодокументарности присутан је у дискурсу теорије уметности релативно кратак временски период. У фокусу овог рада је одређење појма псеудодокументарног у контексту савремених уметничких пракси, путем упоредне анализе са појмом документарног. Псеудодокументарно, као и документарно, реферира на стварност, али уз другачији однос са стварним субјектом. Ако се за документарно може рећи да тежи истинитом, псеудодокументарност је, посматрано са исте позиције, лаж којом се трага за истином. Сходно томе, псеудодокументарно се може одредити као *документарни хибрид*, с обзиром на то да је форма у којој су присутне и факција и фикција, и која апроприра кодове и конвенције, као и жанровске обрасце документарног. Псеудодокументаристички приступ може се уочити у стратегијама бројних савремених стваралаца, као специфична креативна обрада стварности, што је довело до тога да је псеудодокументарно заузело значајно место у савременом фикционалном наративу, односно у савременим уметничким праксама.

*Кључне речи:* документарно, псеудодокументарно, уметност, факција, фикција

### 1. Увод

Документарно, као стил, жанр, као податак о врсти употребљене грађе или о техничком приступу, као начин бележења историје или стварања архива, као репрезент уметничког дела унутар институција уметности, присутно је и утицајно у савременим уметничким праксама у мери којој би то, пре само две деценије, било апсурдно очекивати (в. Stallabrass 2013: 12).

Конвенција је да документарно приказује стварност или је базирано на стварном – да је *неизмишљено* (в. Velek, Voren 1991: 252),<sup>2</sup> да није про-

<sup>1</sup> vladimir.rankovic@kg.ac.rs

<sup>2</sup> Поистовећивање стварног, *неизмишљеног*, са документарним, које с временом постаје готово потпуно, речито је илустровано податком да се у књизи *Теорија књижевности* Ренеа Велека и Остина Ворена (1991: 252) налази следећа реченица: „[...] роман се развија из лозе **неизмишљених** приповедних форми [...]” (подвукао В. Р.), која у каснијем издању гласи: „[...] роман се развија из лозе **документарних** приповедних форми [...]” (Velek, Voren 2004: 259, подвукао В. Р.). Преводиоци су у оба случаја исти – Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић.

извод фикције (в. Stallabrass 2013: 13). Следствено, стварност је иманентна документарном, и, као таква, конституент је уметничких дела или уметничких радова које карактерише црта документарности. Интенционално нарушавање везе са стварношћу, промена те везе или њено прекидање, као стваралачка стратегија, за последицу може имати то да настало уметничко дело или уметнички рад бива псеудодокументаран. Како је дефиниција документарног „увек релациона или компаративна” (Nichols 2001: 20), и како је документарно одређено контекстом, тако је и псеудодокументарно могуће анализирати успостављањем односа и компарацијом, пре свега са документарним, те на основу окружења у којем постоји.

Овај рад бави се могућим одређењима псеудодокументарног у контексту савремених уметничких пракси, кроз анализу односа документарно – псеудодокументарно.

## 2. Појам *псеудодокументарног*

Префикс *псеудо-*, одомаћен у романским, германским и словенским језицима, порекло има у грчком језику, у фрази *ψευδής*, која значи – *лажем*. Употребом префикса *псеудо-* мења се значење речи са којом тај префикс гради сложеницу, тако да нова сложена реч означава лажност, лаж или обману у односу на значење друге речи сложенице. Дакле, термин *сам прва* је одредница која успоставља однос између документарног и псеудодокументарног. Тај однос, на денотативном нивоу, јесте однос између истинитог и лажног, истине и лажи, односно између стварности и обмане. Међутим, на конотативном нивоу однос документарног и псеудодокументарног може бити сложен и вишеструк, а врло често није чврсто фиксиран и могуће је да се мења у зависности од позиције са које се посматра.

## 3. *Документарност*

Да би се документарност дефинисала, неопходан је контекст, односно успостављање односа документарног са окружењем у којем се појављује. Када се говори о уметничким праксама, то окружење може се поистоветити са *свећом уметности*. Сагласно тезама Артура Дантоа (1964: 580): „Да би нешто било виђено као уметност, потребно је нешто што превазилази моћи чула вида – потребна је атмосфера теорије уметности, познавање историје уметности: свет уметности”, и Памеле Ли (2012: 18) да је *свећ уметности* „негде између уметности и свега остало”, документарност унутар уметничких пракси одређена је теоријском и историјском контекстуализацијом, али и мноштвом других чинилаца.

### 3.1. *Документарно и стварно*

У традицији аналитичке филозофије, Карл Плантинга (в. 2013: 14) предлаже два могућа модела дефинисања документарног: један који се

базира на односу са стварним субјектом, и други, за који је довољно да стваралац каже да је оно што је створено, документарно. Док се други модел заснива на именовану као чистом менталном чину и отвара простор без икаквих ограничења, први подразумева постојање стварног субјекта и стварно као утемељење документарном. Плантинга тако наглашава да је стварно иманентно документарном.

Бавећи се, примарно, документарним филмом, амерички филмски критичар и теоретичар филма Бил Николс (2001: 1) тврди да је „сваки филм документарца” и да „чак и најмаштовитији филм фикције пружа доказе о култури у којој је настао и репродукује изглед оних који се појављују у њему”. На основу тога он закључује да би се „заправо, могло рећи да постоје две врсте филма: (1) документарни филмови о испуњавању жеља и (2) документарни филмови који описују друштво. И први и други причају причу, али су приче, или наративи, различитих врста”, а „документарци о испуњавању жеља [јесу] оно што уобичајено називамо фикцијом” (Nichols 2001: 1).

Николс релативизује границе не-документарног и документарног, фикције и факције, измишљеног и *неизмишљеног*. Он не негира неопходност постојања стварног као конституента документарног, али, одмеравајући стварно, налази да је оно иманентно и филму као медију, па сходно томе сваки филм поседује, у извесној мери, документарни садржај. Он до своје тезе долази полазећи од *најмашиновијшег филма фикције*. Налик одразу у огледалу Николсовог логичког поступка, филозоф историје Хајден Вајт, полазећи од стварног, од историје и њених техника и стратегија, и поредећи их са онима које се користе у књижевности, такође релативизује и замагљује границе, овога пута документарног и не-документарног, факције и фикције, *неизмишљеног* и измишљеног. Вајт тврди да се „технике и стратегије које [књижевност и историја] користе у композицији својих дискурса могу показати као у значајној мери исте, колико год оне можда деловале различито на чисто површинском, или говорном, нивоу текста” (Radovanović 2012: 634). Онако како Николс проналази документарно, *неизмишљено*, у фиктивном, тако Вајт проналази фиктивно у документарном, *неизмишљеном*. Он не покушава да „укине разлику између ‘фиктивног’ и ‘стварног’ [...]”. Он, међутим, изражава сумњу у апсолутност разлике између тих догађаја, јер методи креирања ‘стварног’ доводе у питање веродостојност тог конструкта” (Radovanović 2012: 634).

Комплементарне, Николсова и Вајтова теза указују на то да не постоји апсолутна фикција или апсолутна факција унутар наратива, било да се ради о дискурсу историје или о *најмашиновијшем филму*, односно да се потуно присуство стварног и потпуно одсуство стварног, упрошћено речено, повинују нормалној дистрибуцији. То указује да се, иако документарно подразумева однос са стварним субјектом, постојање стварног не може сагледавати као једини критеријум, па чак ни као довољно да би се могло говорити о документарном као одређењу уметничког дела или уметничког рада.

### 3.2. Одређења документарног

Поред односа са стварним субјектом, као примарног и неопходног, али не и довољног услова да би уметничко дело или уметнички рад били перципирани као документарни, постоји низ особина који се могу окарактерисати као специфичне за документарно. Разматрање тих особина најчешће полази од медија фотографије<sup>3</sup> и филма, као оних који имају документаристички потенцијал, али се не ограничава њима.

Постављајући могућу дефиницију документарног као „креативне обраде стварног” (Currie 1999: 285), Џон Грирсон као карактеристику документарног уводи постојање стваралачког процеса у његовом настанку.<sup>4</sup> Грирсон документарни филм види као „креативно обликовање природног материјала” и сматра да се, „упркос чињеници да ‘документарни филм’, чини се, подразумева филм који је само или првенствено ‘документ’, [...] ради о уметничкој форми, а не физичкој документацији која се односи на одређену реалност” (Plantinga 2008: 494). Тиме он недвосмислено истиче разлику између документа као материјалног сведочанства о прошлости, и документарног као производа уметничке праксе, односно – ако се искорачи из оквира дискусије само о филму као уметничкој форми – уметничког дела или уметничког рада.

Ослањајући се на Грирсонова размишљања, Бил Николс (2001: 20–21) документарно види као *репрезентацију*, супротстављену *репродукцији*. Своју тезу износи на следећи начин:

Документарно није репродукција стварности, то је репрезентација света у којем смо. Оно је потпора одређеном погледу на свет, свет са каквим се можда никада пре нисмо сусрели чак и ако су нам неки аспекти представљеног познати. О репродукцији судимо на основу верности оригиналу [...]. О репрезентацији судимо на основу природе задовољства које пружа, вредности увида или знања које доноси [...]. Од репрезентације захтевамо много више него од репродукције.

- 3 Дефиниција фотографије као средства „за произвођење једног аутентичног савременог документа” (Sontag 2009: 108), коју износи Роберт Френк, као и она коју је изрекао Луис Хајн – да је фотографија „документ да се садашњост и будућност одрже у додиру са прошлошћу” (Sontag 2009: 156), истичу потенцијал фотографије у документаристичким уметничким праксама. Наглашавајући тај потенцијал и анализирајући фотографију свога времена, Беренис Абот, америчка фотографкиња, почетком друге половине 20. века, уводи појам *фотодокументи*, који супротставља субјективној, *ликовној фотографији* (Sontag 2009: 116–117). Однос документарног и не-документарног, следствено, може се посматрати и као однос објективног и субјективног, а фотографија је, у том случају, парадигма објективности.
- 4 Џон Грирсон (1898–1972) се у свом уметничком раду бавио документарним филмом, стога је и његов теоријски рад окренут том пољу стваралаштва. Сходно томе *документарно/документарност/документарцац* (енг. *documentary*) у његовим списима преваходно се односи на документарни филм. Међутим, трагајући за одређењима документарног филма као производа креативног процеса и доводећи га на ниво уметности, Грирсон ствара слику о документарном која се може односити и на остале уметничке праксе времена у којем су настала његова теоријска разматрања, као и уметничких пракси потоњих времена.

*Репродукција* о којој Николс говори могла би бити поистовећена са онима што је Грирсон назвао *само или првенствено документом*, уколико се за премисе узме да *репродукција* није само сликовни приказ стварности, већ и нешто што омогућава увид у стварност или њену реконструкцију, као и да *документ* не подразумева само форму филма.

Мајкл Ренов (1993: 21) као битну одредницу види оно што се пред документарно поставља као циљ. Он проналази „четири темељне тежње документарног – 1. да забележи, открије или сачува; 2. да убеди или промовише; 3. да анализира и испита и 4. да изрази”. Тежње које је Ренов формулисао нису искључиво везане за документарно, али, сматра Ренов (1993: 21) – „свака од њих може имати конститутивни карактер” у стварању документарног, односно у *креативној обради стварног*.

Набрајање одредница документарног, неопходних или довољних, оних чије је присуство нужно или потребно, конвенционално очекивано, или, пак, искључујуће, може да створи јаснију слику о документарном, али, као и свако закључивање које за премисе има партикуларне судове које чине појмови неодређеног обима, а које се креће од појединачног ка општем, не може довести до универзалног закључка. У складу са тиме је и промишљање Трин Т Минх Ха (1990: 77). Она пише:

*Документарно* не постоји – без обзира да ли термин означава врсту материјала, жанр, приступ или скуп техника. Ову тврдњу – стару и базичну колико и антагонизам између назива и стварности – неопходно је изнова утврђивати, упркос врло видљивом постојању документаристичке традиције.

Из свега изреченог може се закључити да се не може занемарити први модел који предлаже Карл Плантинга (в. Stallabrass 2013: 14), и да је као одређење документарног неопходно узети у обзир интенцију аутора да створи документарно дело или документарни рад и чин именовања створеног – документарним.

### 3.3. *Документарно у уметности*

Сагласно Грирсоновој тези, документарно има потенцијал да, као „креативна обрада стварног”, буде издигнуто из равни документа и трансформисано у уметност (уп. Šiner 2007: 328).

Документарност, као појава у оквирима уметничких пракси, установљава се и разматра од четврте деценије 20. века (в. Stallabrass 2013: 12). Иако је то обогатило схватање уметности и променило поглед на прошлост, превасходно на фотографију, а касније и на филм, као форме уметничког изражавања, успостављен је специфичан и често антагонистички однос између документарности и уметности. О томе говори и мисао Валтера Бењамина (1997: 28), изречена 1928. године – он је устврдио да је „уметничко дело само узгред документ”, а да „ниједан документ није као такав уметничко дело”.

#### 4. Документарно и псеудодокументарно

Документарно је репрезентација стварног, није производ фикције, неизмишљено је. У контексту документарног, фикција је супротстављена стварном и могућем, међутим, у контексту псеудодокументарног, фикција је супротстављена стварном, али не и могућем. Псеудодокументарност фиктивно подразумева као могуће, а представља га као стварно.

И документарност и псеудодокументарност карактерише интенција аутора да публика „заузме став да верује релевантном предоченом садржају” (Plantinga 2013: 61). Али, док је циљ аутора документарног уметничког дела или уметничког рада – да пронађе релевантан садржај, за псеудодокументарно би се могло рећи да је важан ауторов напор да одабрани садржај представи као релевантан, односно да му припише значење које тај садржај нема. Дакле, тежња псеудодокументарног јесте мимикрија. Овај појам, преузет из биолошког дискурса, примарно се односи на разматрање дистинкције између организма и средине. Мимикрија, у случају односа псеудодокументарног и документарног, подразумева тежњу да се разликовање та два учини што тежим (в. Кајоа 2002: 74). Мимикрија којој прибегава псеудодокументарно може бити и *офанзивна* и *дефанзивна*, *директна*, као производ непосредног интереса, или *индиректна*, као „у неку руку ‘професионална сличност’” (Кајоа 2002: 75), односно, може бити брисање дистинкције у односу на окружење преузимањем његове појавности или прикривање сопственог идентитета преузимањем и истицањем туђег.

##### 4.1. Радио драма „Раџи светова” као парадигма псеудодокументарног

Широко прихваћена као први или један од првих псеудодокументарних радова, радио драма „Рат светова”, по роману Херберта Џорџа Велса у адаптацији Хаурда Коча и режији Орсона Велса,<sup>5</sup> постала је образац за анализу псеудодокументарности. Иако је упитна намера аутора да изазову масовну панику која је као реакција публике током и након емитовања уследила, о чему говоре и контрадикторности у каснијим освртима Орсона Велса на тај догађај, неспорно је да се, измештањем места и времена радње из викторијанске Енглеске у актуалан тренутак Сједињених Америчких Држава, тежило приближавању стварноме и стварању што више услова да се фикција перципира, ако не као истина, оно бар као могућност. Радио драма „Рат светова” илуструје обрасце

5 Радио драма „Рат светова”, емитована 30. октобра 1938. на програму „The Mercury Theatre on the Air”, изазвала је панику међу публиком убеђеном да слуша извештаје о стварном догађају – искрцавању ванземаљских бића на планету Земљу и инвазији коју су отпочела. Иако је у каснијим описима реакција на радио-програм значајно преувеличавана, она је ипак била необично снажна, и медији тога времена су је забележили. Међу насловима вести које говоре о том догађају су и следећи: „Mass Hysteria Is Result of Play Broadcast in U. S.”, „Radio Broadcast Panics Nation”, „Man of Mars Caused Panic in Broadcast”, „Radio Program Is Too Real, Listeners Made Hysterical” (в. *War of The Worlds Galley; War of the Worlds, Invasion: the historical perspective*).

псеудодокументарног. Готово све одлике које одређују псеудодокументарно могу се пронаћи у Кочовом и Велсовом раду – од опонашања стила, форме псеудодокументарног која је иста или у великој мери слична форми документарног, преко тежње да се фиктивно представи као стварно или бар као могуће, до стварања представе о томе да су извори података релевантни, па се, сходно томе, и изнети садржај представља као веродостојан.

#### 4.2 Интенционалност

Питање интенционалности у контексту разматрања псеудодокументарног потребно је схватити не као разматрање постојања слободне воље аутора да се одступи од стварног, јер, то се постојање подразумева (в. Gallagher 2006: 339–346), већ као промишљање о намери аутора да публику доведе у ситуацију да фикцију доживи не само као могућност, већ као стварност, односно као истину. Постојање намере да перципијент буде уверен да му је предочена стварност није неопходно одређење псеудодокументарног. Међутим, намера да створено дело буде псеудодокументарно и чин именовања који следи, макар остао скривен, у складу са моделом дефинисања документарног који предлаже Карл Плантинга (в. Stallabrass 2013: 14), подједнако је значајан и у дефинисању псеудодокументарног. Намера аутора да створи псеудодокументарно дело или рад могућа је одредница псеудодокументарног, али тежња аутора да то дело безрезервно буде перципирано као стварност не може се приписати бројним несумњиво псеудодокументарним остварењима, укључујући ту и радио-драму „Рат светова”. Ипак, могућност да се утврди постојање такве намере аутора значајан је елемент анализе сваког појединачног дела или рада, и као такав може осветлити одређене аспекте псеудодокументарног.

Сликовит пример рада у којем је фиктивно представљено са циљем да га публика перципира као стварно, као истинито, барем до одређеног тренутка, јесте филм „Адолф Хитлер или истине и лажи”, аутора Љубомира Радовановића, стваран од 1990. до 1994. године. Аутор је, говорећи за телевизијски документарни програм, рекао да је „нека врста обрачуна са фашизмом била основна идеја која је покретала рад” (Delić), при чему, када говори о фашизму, говори о појавама у српском друштву почетком последње деценије 20. века, као и о раду националне медијске куће, Радио-телевизије Србије, у истом периоду. „Телевизијски програм је”, по речима аутора, и самог запосленог на РТС-у, „био потпуна манипулација. Оно истине које се у њему налазило [било] је на такав начин организовано и обрађено, да се практично губило у гомили лажи које су биле потуране под информативни програм” (Delić). Реагујући на такву ситуацију аутор је направио псеудодокументарни телевизијски филм са намером да укаже на начине на који се фикција, односно, када се ради о сфери информисања – лаж – презентује са циљем да од стране најшире популације буде перципирана као истина. Радовановић је на распо-

лагању имао средства која су коришћена за производњу документарног програма РТС-а, и он их је искористио у намери да се његов псеудодокументарни рад ни по чему, осим по односу са стварним субјектом, не разликује од документарног програма РТС-а. Једно од најкориснијих средстава био је глас спикера Миодрага Здравковића, који је био познат из документарно-историјских серијала о Другом светском рату. Захваљујући томе мимикрија псеудодокументарног у документарно била је апсолутна. На завршетку филма наратор изговара следећи текст: „Овим материјалом, којим смо вас уверили у праву природу догађаја којих смо сви учесници, завршавамо вечерашњу емисију”. Тек након те реченице, изречени гротескни савет доводи до тога да документарно постаје пародијско, и тиме се даје наговештај да филм не говори о стварности, реалном, односно истинитом.

#### 4.3 Мокјументари као форма псеудодокументарног

*Мокјументари* (енг. *mockumentary*) термин је преузет из енглеског језика. Тешко преводив или непреводив, он се, трансфонемизован, одомаћио или се одомаћује у многим европским језицима. То је сложеница коју чине две речи – *mock*, са значењима *руђати се, исмевати, ојонашати, подражавати, имитирати*, као и *лажно* и *шобожње* (в. Koljević, Đurić 2002: 555) и *documentary* – *документарно, документарности, документарца*. *Mockumentary* би се, дакле, описно могло превести као *подруђиво документарно*, али и као *имитација документарног* или *лажно документарно*. *Лажно документарно* сугерише да би *мокјументари* и *псеудодокументарно/псеудодокументарности/псеудодокументарца* могли бити синоними. Међутим, не би требало занемарити *подруђиво* и *исмевачки* као значења речи *mock*,<sup>6</sup> па, следствено, и као одлике онога што *мокјументари* подразумева. Сходно томе *мокјументари* је појам субординиран појму псеудодокументарног, мањег је обима јер се не може за свако псеудодокументарно остварење рећи да је *мокјументари*, а већег садржаја јер елемент *подруђиво* и *исмевачко* није нужна карактеристика псеудодокументарног.

6 У прилог тези да није могуће одбацити *подруђиво* и *исмевачки* као значења речи *mock* у контексту сложенице *mockumentary*, и задржати само она које се односи на *имитирање, подражавање* и *лажно, шобожње*, говори и чињеница да је реч *mock* део још једне тешко преводиве или непреводиве сложенице – *mockney*, у чије значење је, између осталог, уткано и *подруђиво* и *исмевачки*. Друга реч сложенице *mockney* је *Sockney*, и она означава *кокни наречје*, односно карактеристичан говор источног Лондона, традиционално *радничке класе*. *Мокни* је *подражавање, имитирање кокни наречја*, из разних разлога, често уз афектацију и црту *подруђиво* и *исмевачко*. *Кокни наречје*, је, као непожељно, као препрека успињању на друштвеној лествици, представљено у драми „Пигмалион” Џорџа Бернарда Шоа. *Мокни наречје*, које се као реч налази у Oxford English Dictionary (*Oxford English Dictionary – OED Online*) од 1967, обично не носи негативну конотацију и везује се махом за позната имена британске поп културе: Лили Ален, Најцела Кенедија, Гаја Ричија, Шејна Макгауана, Џејмија Оливера и многе друге.



Анализирајући феномен мокјументарија, Крејг Хајт (2008: 204) есеј „Мокјументари – позив на игру” започиње следећим речима:

Мокјументари је сада носилац основне црте савременог фикционалног нaративa. [...] Та форма показала је да може да буде популарна и, повремено, софистицирана на начин који указује на то да заслужује да буде препозната као један од снажнијих и свакако веома занимљив документарни хибрид.<sup>7</sup>

Почетна дефиниција мокјументарија фокусирана је у највећој мери на сам текст, дефинишући га као форму која се састоји од текстова фикције који су подржани преузетим документаристичким кодовима и конвенцијама. У том смислу, мокјументари је нешто више од „паразитске” форме. С друге стране, мокјументари иступа као својствен документарном [...], показујући како је лако кривотворити документаристичке методе репрезентације. А ипак већина мокјументарија не износи јасну критику нити заузима став на начин на који то чине документарне форме, па већина публике мокјументари доживљава више као „разигран” него као субверзиван.

Хајт (в. 2008: 207–208) *разиђраност* наглашава и насловом свог есеја. Њоме он сугерише постојање пародијског и сатиричног, и разматра их у контексту мокјументарија. За „постмодернистички третман пародије”, по суду Маргарет Роуз, „карактеристично је да се у њу враћају комички и хуморни аспекти као потпуно равноправни метафикцијскимa” (Вити 1997: 262). Пародијско, традиционално, у основи има „свјесно иронизирање туђег уметничког дјела”, (Вити 1997: 261) па се у томе може ишчитавати постојање елемената које мокјументари поседује, али не нужно и ма које псеудодокументарно остварење.

#### 4.4 Псеудодокументарно као мейаићекс

Мокјументари, као пародијско, подразумева *ионављање* већ постојећег текста – *други злас* (в. Вити 1997: 261). Међутим, елемент пародијског није неопходан да би, не само мокјументари, већ и псеудодокументарно, било виђено као *други злас* у односу фиктивно или документарно, постојеће или потенцијално. Псеудодокументарно би се, на основу тога, могло одредити као *креаићивна обрада креаићивне обраде стварност*и (в. Каги 1999: 285). Постојање *другог зласа* код псеудодокументарног истиче његов алегоријски потенцијал, односно, могућност тумачења псеудодокументарног као постмодернистичке алегорије (в. Денегри 2006: 338–344). Крејг Овенс је, анализирајући и теоретизујући алегорију у уметности постмодернизма, између осталог закључио да се „алегорија појављује кад год се неки текст удваја”, односно, да се „у алегоричној структури, [...] један [...] текст ишчитава кроз други”<sup>8</sup> (Ovens 1989: 552). Постојање *креаићивног* у процесу стварања потцртава разлику између *рејродуко-*

7 „Документарни хибрид’ је термин који се употребљава унутар академске заједнице и означава форме у којима су присутне и факција и фикција, а везане су за документарно као жанр” (Height 2008: 216).

8 Наведени део текста Овенс назива *привременим описом*, а не *дефиницијом* (в. Ovens 1989: 552).

вања и репрезентације, а псеудодокументарно, као репрезентација, удваја креативно које постоји у документарном, при чему документ може да буде и производ фикције, или ствара текст нарушавајући однос са стварним субјектом, дезорганизујући или реорганизујући стварност (уп. Sretenović 2013: 87).

Овенс (в. 1989: 588–589) у алегорији понекад проналази пародију, уочава тежњу за мимикријом, постојање питања односа са референтним значењем. Пародичност, тежња за мимикријом, постојање питања односа са референтним значењем одлике су псеудодокументарног. Он (в. 1989: 555) сматра да постоји алегоријски, односно документаристички потенцијал фотографије и филма као кључних медија у стварању уметничке документације (уп. Groys 2008: 54). Овенс (1989: 587–588) као пример алегорије, између осталих, наводи радове америчких уметница Синди Шерман и Шери Левин: „Сви радови Шерманове су аутопортрети, али се уметница на њима увек појављује маскирана, прерушена [...] а затим се фотографише у позама и окружењима карактеристичним за филмску културу 50-их и 60-их година. [...] У радовима у којима користи слике материнства из популарних магазина, Шери Левин се бави истом реторичном функцијом слике”. И радови Синди Шерман и радови Шери Левин граде однос са стварним субјектом супротан односу који са истим субјектом успоставља документарно.

Хиперпродукција слика (в. Belting 2013: 73–74), од којих се највећи број медијски може одредити као фотографије, очигледна је и непобитна одлика данашњег времена. Сlike присутне у институцијама уметности, музејима и галеријама, без обзира на то да ли су уметничка документација, уметничка дела или уметнички радови (в. Šuvaković 2001: 747), могу се, сматра Жак Рансијер (в. 2013: 29), „сврстати у три велике категорије” – огољене, остензивне и метаморфне слике.

Огољене слике, као сведочанства о стварности и трагови историје, без обзира на потенцијално постојање креативног процеса у приказивању стварног, не конституишу уметност, јер оно што показују „искључује упливе несличности и реторику егзегеза” и сведочанство је „о једној стварности која, по општеприхваћеном мишљењу, не трпи друге форме представљања” (Ransijer 2013: 29). Огољена слика, дакле, блиска је или истоветна са ониме што Беренис Абот назива *фотоодокументшом*. Документарне фотографије које Рансијер наводи као огољене слике, дела су Ли Милер и Маргарет Бурк-Вајт, настајала у време откривања и ослобађања нацистичких логора, и много касније приказана на изложби под називом „Спомен на логоре” (в. Ransijer 2013: 29).

Остензивна слика – очевидна, привидна, јавна, као параван иза којег се скрива битно, или пак наводна и тобожња, задржава однос са стварним субјектом какав има и огољена слика, али на посредан начин, у име уметности, уз изванредан отклон од стварности. Њена снага јесте у томе да заузима позицију конституента уметности, односно, постоји као уметничко дело или уметнички рад. „Та слика исто тако потврђује своју

моћ као моћ пуког присуства, без значења. Али не полаже право на њу у име уметности. Она то присуство поставља као особеност уметности, наспрам медијског кружења произвођења слика, али и наспрам снага значења које мењају то присуство” (Ransijer 2013: 29). Остензивна слика, дакле, документарни је хибрид, форма у којој се преплићу факција и фикција. Рад Филипа Базена „Новорођени”, приказан је на кустоској изложби Тијерија де Дива „Ево”, у Палати лепих уметности у Бриселу. Рансијер на ту изложбу указује када говори о остензивној слици, а Базенов рад, низ фотографија новорођенчади, чије је *присуство представљено као особеност уметности*, узимајући у обзир Базенову биографију у којој се налази податак да његово образовање укључује и то да је лекар (в. *Philippe Bazin*), указује и на хибридниост његовог рада и на присуство и факције – слика, призора, и фикције – контекста и значења, у њему.

Метаморфна слика користи различите стратегије – игру, иронију, метаморфозу, мимикрију, и, критички, промишљено, неретко духовито, прекида медијски проток, поново га успоставља и постаје део њега. „Немогуће је омеђити специфичну сферу присуства која би изоловала операције и производе уметности од форми кружења друштвеног и тржишног произвођења слика и операција тумачења тог произвођења слика” (Ransijer 2007: 30). Другим речима, између слике и посматрача су *операције уметности* и *операције тумачења* како уметности тако и *произвођења слика*, стратегије којима се слике обраћају посматрачу и делују на њега, *форме кружења друштвеног и тржишног произвођења слика*, медијски проток слика и *све остало – свети уметности* (в. Lee 2012: 18). Тако настаје могућност да метаморфна слика буде псеудодокументарна, а неке од њих, на које Рансијер указује, конституенти су уметничких дела или уметничких радова, и као такве парадигматични су примери псеудодокументарног као уметничке стратегије. Метаморфна слика, дакле, може да буде документарни хибрид, односно форма у којој постоје факција и фикција. Парадигматичан пример рада који карактеришу метаморфне слике је „Фото архив Феј Ричардс” Зои Ленард и Шерил Дуње. Рад две уметнице чини документација о животу фикционалне јунакиње Феј Ричардс, афроамеричке глумице рођене почетком 20. века, учеснице у борби за грађанска права. Шерил Дуње стварање фотографија као успомена измишљене особе доводи у везу са недостатком података забележеним у стварном животу. „Користећи кодове и конвенције карактеристичне за фотодокументацију и архиве, Ленард и Дуње су успешним преузимањем из живота историјских личности створиле уверљив наратив који отвара питања о томе шта је остало од историјских записа” (*Zoe Leonard & Cheryl Dunye*).

Управо Шери Левин (1989: 92), у запису из 1981, износи сопствени сажети поглед на природу слика, на изванредан начин, иако анахроно, дајући потпору Рансијеровим размишљањима. Она каже: „Знамо да су слике само простори у којима се мноштво приказа, а ниједан од њих оригиналан, спаја и сукобљава. Слика је ткиво које граде цитати извлачени из безбројних центара културе”.

#### 4.5 Псеудодокументарно и фикција

Псеудодокументарно јесте фикција, без обзира на нужно присуство факције, на све везе које успоставља са документарним, на преузимање документаристичких *кодова и конвенција*, као и на то да се не може одредити само као не-документарно. Међутим, како појавност документарног и псеудодокументарног може да буде иста, што је најчешће један од најважнијих циљева аутора псеудодокументарног, дистинкцију може да прави угао гледања перципијента, односно његове особине или околности у којима просуђује да ли је нешто документарно или псеудодокументарно, *неизмишљено* или *измишљено*, да ли је засновано на стварноме, или стварност *дезорганизује*.

Бил Николс сматра да документарно нужно изискује *избор гледалаца*, јер су они ти који увек са одређеним очекивањима и претпоставкама прилазе документарним формама (в. Нight 2008: 205). Постојање могућности *избора* и то што *избор* није нужно заснован на чињеницама, говоре о значају гледалаца у перципирању документарног, односно псеудодокументарног. Један од филмова који тематизује доба филма и телевизије, а у којем је комични заплет базиран на погрешном тумачењу фиктивног као стварног јесте „Свемирска мисија” Дина Паризота из 1999. године. Филм прати групу глумаца, актера телевизијске серије која неупитно реферира на мамутски научно-фантастични серијал „Звездане стазе”. Њих, костимиране, са конвенције фанова, отима група ванземаљаца, која је њихово телевизијско остварење пратила верујући да се ради о „историјским документима”, и, базирајући се на тим „историјским документима”, изградила сопствену цивилизацију. Циљ отмице јесте да затраже помоћ у ситуацији у којој је њихов опстанак угрожен, и то, наравно, од оних захваљујући чијем знању су, како верују, унапредили сопствена знања, и оних чијој се храбрости, не увиђајући да је плод маште, бескрајно диве (в. Van Gelder). Дакле, наратив фикције може да потцрта како значај *гледалаца* и њиховог *избора*, тако и позиције са које се документарно или псеудодокументарно посматрају.

#### 5. Закључак

Псеудодокументарно, као *фикционални нараџив* који преузима појавност документарног, *документаристичке кодове и конвенције* (в. Нight 2008: 204), могуће је разматрати анализирајући везу коју успоставља са документарним. Дифузност одређења документарног условљава неопходност приступа псеудодокументарном са више позиција, узимајући у обзир многобројне чиниоце.

Псеудодокументарно, као и документарно, реферира на стварност, али уз другачију везу са стварним субјектом. Сходно томе, може се одредити као *документарни хибрид* јер је форма у којој су присутне и факција и фикција, а апроприра жанровске обрасце документарног. Нарацију у псеудодокументарном неопходно је анализирати бавећи се њоме

као „метајезиком и исказом, односно нарацијом као приповедањем” али и „нарацијом као подражавањем, имитацијом, испитујући наративне перспективе, Т(ачка)Г(ледања), статус и механизме потрошача итд.”<sup>9</sup> (Daković 2006: 295).

Документација, као референца на стварност, преузета или произведена, постоји изван уметности. Простор у којем уметник као документариста ствара може се видети и као онај између уметности и живота (Trifunović 1990: 111), и као облик живота (Groys 2008: 54), али се увек тиче прошлог, протеклог времена, и ситуација и догађаја у њему.

Бавећи се прошлосту, псеудодокументарност за предмет интересовања има потенцијале који нису остварени и њихове рефлексије на садашњост (уп. Nichols 2001: 1). Или је непосредно окренута будућности као стварању представа могућег. Ако се за документарност може рећи да тежи истинитом, псеудодокументарност је, посматрано са исте позиције, лаж којом се трага за истином. Сложено, филозофско питање истине, говорећи о књижевности, Роже Кајоа (1982: 27) разматра на следећи начин:

Да бисте распознали истину ви располажете само једним знаком: да смицилица није видљива. А то је управо једна од тежњи уметности, да јој пође за руком да избрише властите трагове, док је искреност обично неспретна (али то није кључна одлика, јер ништа није лакше подражавати него неспретност). Тако ви, не увиђајући, захтевате управо оно што је предмет ваших проклињања: уметност.

Кајоа као тежњу уметности види брисање *власитићих трагова* и чињење *смицилица* невидљивим. Та тежња јасно се очитује у стратегијама оних стваралаца који за циљ имају стварање уметничког дела или уметничког рада који би по својој природи био псеудодокументаран.

### Листа референци:

- Belting 2013: Н. Belting, *Slika, medij, telo: novi pristupi ikonologiji*, у: Ј. Љекић, М. Stanković (прир.), *Slike/singularno/globalno*, Београд: Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, 73–93.
- Benjamin 1997: V. Benjamin, *Jednosmerna ulica | Berlinsko detinjstvo*, Београд: Rad.
- Biti 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Загреб: Matica hrvatska.
- Currie 1999: G. Currie, 1999. Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs, Philadelphia: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, 57:3, 285–297.
- Daković 2006: N. Daković, *Pojmovnik teorije filma*, у: Љ. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне, *Estetika filma*, Београд: Clio, 289–301.
- Danto 1964: A. Danto, *The Artworld*, New York: *The Journal of Philosophy*, 61:19, New York, 571–584.

<sup>9</sup> Два доминантна типа теорије нарације: дијегетичка и миметичка, како их одређује Дејвид Бордвел, баве се наведеним аспектима (филмске) нарације (в. Daković 2006: 295).

- Delić, V. *Ja, mi i drugi: Hitler sa našeg ekrana*. Beograd: RTS. <<https://www.youtube.com/watch?v=rqoz878YW3w>>. 18.09.2014.
- Denegri 2006: J. Denegri, *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*, Novi Sad: Svetovi.
- Gallagher 2006: S. Gallagher, Intencionalnost i intencionalno djelovanje, Zagreb: *Filozofska istraživanja*, 102, Zagreb, 339–346.
- Groys 2008: B. Groys, *Art Power*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.
- Hight 2008: C. Hight, Mockumentary. A call to play, u: T. Austin, W. de Jong (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practice*, Maidenhead: McGraw-Hill, Open University Press, Maidenhead, 205–216.
- Kajoa 1982: R. Kajoa, *Estetički rečnik*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Kajoa 2002: R. Kajoa, *Mit i čovek*, Niš: Prosveta.
- Lee 2012: P. M. Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.
- Levine 1987: S. Levine, Five Comments, u: B. Wallis (ed.), *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, New York: The New Museum of Contemporary Art – Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, New York; Cambridge, Massachusetts; London, 92–93.
- Minh Hà 1990: T. T Minh Hà, Documentary Is/Not a Name, Cambridge, Massachusetts: *October*, 52, Cambridge, Massachusetts, 76–98.
- Nichols 2001: B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Ovens 1989: K. Ovens, Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma, Beograd: *Delo*, XXXV/9–10–11–12, Beograd, 550–590.
- Plantinga 2008: C. Plantinga, Documentary, u: C. Plantinga (ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisley Livingston, London and New York: Routledge, New York, 494–504.
- Plantinga 2013: C. Plantinga, What a Documentary is, After All, u: J. Stallabrass (ed.), *Documentary, Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 52–62.
- Radovanović 2012: A. Radovanović, Diskurs istorije i Vajldova revizija šekspirijanskog nasleđa u priči „Portret gospodina V. H.”, Beograd: *Književna istorija*, 148, Beograd, 631–651.
- Ransijer 2013: Ž. Ransijer, *Sudbina slika | Podela čulnog*, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.
- Renov 1993: M. Renov, Toward a Poetics of Documentary, u: M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, London and New York: Routledge, London, New York, 12–36.
- Sontag 2009: S. Sontag, *O fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Sretenović 2013: D. Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, Beograd: Orion Art.
- Stallabrass 2013: J. Stallabrass, Introduction//Contentious Relations: Art and Documentary, u J. Stallabrass (ed.), *Documentary, Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, London; Cambridge, Massachusetts, 12–21.
- Šiner 2007: L. Šiner, *Otkrivanje umetnosti*, Novi Sad: Adresa.
- Šuvaković 2001: M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion art.

- Trifunović 1990: L. Trifunović, *Studije / ogledi / kritike* 4. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Van Gelder, L. *Galaxy Quest* (1999): Yet One More Final Frontier: Fighting Bad Aliens, for Real, *New York Times*, December 24, 1999.  
 <[http://www.nytimes.com/movie/review?\\_r=1&res=9C02EFD91539F937A15751C1A96F95826](http://www.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9C02EFD91539F937A15751C1A96F95826)>. 30.08.2015.
- Velek, Voren 1991: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.
- Velek, Voren 2004: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Utopija.  
*Oxford English Dictionary – OED Online*:  
 <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mockumentary>>.30.08.2015
- Philippe Bazin*, <<http://www.philippebazin.fr/index.php?/textes-anglais/biography/>>. 28.07.2015.
- War of The Worlds Galley*. <<http://www.digitaldelift.com/DigitalDeliToo/Images/War-of-The-Worlds-Galley.pdf>>. 22.09.2014.
- War of the Worlds, Invasion: the historical perspective*. <[http://www.war-ofthe-worlds.co.uk/war\\_worlds\\_orson\\_welles\\_mercury.htm](http://www.war-ofthe-worlds.co.uk/war_worlds_orson_welles_mercury.htm)>. 22.09.2014.
- Zoe Leonard & Cheryl Dunye*. <<http://www.archivesandcreativepractice.com/zoe-leonard-cheryl-dunye/>>. 28.07.2015.

## Vladimir M. Ranković PSEUDO-DOCUMENTARY IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART PRACTICES

### Summary

Although a pseudo-documentary refers to reality just as a documentary does, its relation with the subject is different – it is the opposite of the one that a documentary establishes with the same subject. As a representation of reality, a documentary is not a product of fiction. A documentary is characterized as fiction opposed to both the real and the possible. In the case of a pseudo-documentary, fiction is opposite to the real, but not to the possible. A pseudo-documentary treats fiction as a possibility while it portrays it as reality. If a documentary seeks the truth, then, perceived from that same position, a pseudo-documentary would be a lie used in search of truth. Consequently, a pseudo-documentary could be categorized as a *documentary hybrid*, considering that it is a form in which both faction and fiction are found, and which appropriates codes and conventions, as well as documentary genre patterns. As a distinctively creative treatment of truth, a pseudo-documentary approach is ever more present in the strategies of many contemporary authors, which has led to a pseudo-documentary taking a prominent place in the contemporary fictional narrative, i.e. in contemporary art practice in general.

Keywords: documentary, pseudo-documentary, art, faction, fiction

Примљен 16. јула 2016. године  
Прихваћен 27. новембра 2016. године