

NOVA POVEZI- VANJA. OBSCENE DOMREŽE

Priredili
Jovan Čekić
Miško Šuvaković

FNK



Fakultet za medije i komunikacije
Univerzitet Singidunum
Beograd 2017

NOVA
POVEZI-
VANJA.
OD SCENE
DO MREŽE.

Priredili:
Jovan Čekić
Miško Šuvaković

Biblioteka *Collectanea*

NOVA POVEZIVANJA. OD SCENE DO MREŽE

Priredili: Jovan Čekić, Miško Šuvaković

Izdavač:

Fakultet za medije i komunikacije
Karadžorđeva 65, 11000 Beograd, Srbija, tel: +381(11)2626-474
email: cmk@fmk.edu.rs,
<http://fmk.singidunum.ac.rs>

Za izdavača:

Nada Popović Perišić

Glavna i odgovorna urednica:

Aleksandra Prole

Izvršni urednik:

Ivan Isailović

Recenzenti:

dr Irina Subotić, dr Milanka Todić, dr Nataša Lah

Redaktura i lektura:

Marija Lazović

Grafičko oblikovanje:

Borut Vild

Štampa: Artprint, Novi Sad, 2017.

ISBN 978-86-87107-98-4



Republika Srbija
Ministarstvo kulture i informisanja

Objavljivanje zbornika deo je projekta podržanog od strane
Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije.

SADRŽAJ

I. KONCEPT SAVREMENOSTI

Jovan Čekić

Normalizacija banalnosti __9

Miško Šuvaković

Strateške i taktičke tranzicije __23

Nikola Dedić

Doba savremene umetnosti __41

Rastko Močnik

U umetnosti, savremenost počinje 1917. __53

II. GRANIČNE POLITIKE VREMENA

Slobodan Mijušković

»Nema rešenja zato što nema problema« – Dišan __97

Ješa Denegri

*Jedan primer: kolekcija Marinka Sudca i odnos prema nasleđu
jugoslovenskog umetničkog prostora* __111

Marko Đorđević

Porozna brana 89-60-45: prošireno čitanje __117

III. ANTAGONIZMI SAVREMENOSTI

Bojana Matejić

*Teorija umetnosti/umetnika kao proizvodnja znanja o i u
umetnosti u uslovima kognitivnog kapitalizma* __133

Jasmina Čubrilo

Aporija autonomije i heteronomije savremene umetnosti:

»For the sake of humanity – let art be more 'arty'« __153

Suzana Vuksanović

Istinitost ili stvarnost, pitanje (savremene umetnosti) je sad? __167

Stevan Vuković

Performativne reartikulacije »sukoba na levisi« __179

IV. DIGITALNI DISPOZITIVI

Aneta Stojnić

Digitalna umetnost u doba digitalne kulture __195

Maida Gruden

Digitalna humanistika i avangardno mišljenje __203

V. NASTAJANJE MREŽE

Zoran Erić

Beogradska umetnička scena – od centra do periferije i nazad __217

Nikola Šuica

Difuzna anomija. Nova umetnost u paradoksima povezanosti __227

Dejan Sretenović

Kako mapirati svet umetnosti u Srbiji: mreža __241

Maja Stanković

Zaokret: novo mišljenje umetničke scene __255

Biografije autora i autorki __269

I
KONCEPT
SAVREMENOSTI

Jovan Ćekić

Normalizacija banalnosti

Apstrakt: Tekst mapira prelaz iz bipolarnog u multipolarni svet, odnosno od atomske moći do viška biomoći kao frejming unutar kojeg se odvija četvrta tehnološka revolucija, čiji je prateći efekat »normalizacija banalnosti«. Pitanja koja se problematizuju jesu: u kakvoj su vezi novi mikrofašizmi sa »normalizacijom banalnosti«? Kako funkcioniše umreženi svet? Na koji način se odvija prelaz od reprezentacije do umrežene slike? U kakvoj vezi je estetizacija kapitala sa odsustvom mišljenja?

Ključne reči: bipolarni svet, multipolarni svet, biomoć, biopolitika, postpolitika, banalnost zla, fašizmi, mreža, estetizacija kapitala, umrežene slike



lobalizacija, kao prelazak iz bipolarnog u multipolarni, policentrični svet, na jednoj strani, dovodi do raspadanja dualnih mašina hladnoratovske civilizacije, dok na drugoj, istovremeno, uspostavlja drugačija povezivanja između političkog i tehnološkog. Ova se promena detektuje kao »postpolitička biopolitika«¹ (Badiju /Badiou/, Ransijer /Rancière/, Žižek...) gde se pod postpolitikom razume nastojanje da se prevaziđu stare hladnoratovske ideološke borbe, kako bi se težište pomerilo na stručno upravljanje i administriranje, dok se pod biopolitikom, pre svega, podrazumeva regulisanje sigurnosti i blagostanja ljudi. U tom kontekstu važno je imati u vidu da Fuko (Foucault) biopolitiku smešta između polova gde je na jednoj strani atomska moć, a na drugoj višak biomoći, tako

1 Slavoj Žižek, *O nasilju: Šest pogleda sa strane*, Naklada Ljevak, Zagreb 2008, 39.

da je do pada Berlinskog zida i kraja Hladnog rata, težište nesumnjivo bilo na atomskoj moći. Kada se, početkom 21. veka, to težište moći izmestilo prema novim tehnologijama, odnosno prema onome što Fuko naziva viškom biomoći, to će sa pojavom postpolitike kao dominantnog političkog obrasca, dovesti do uspostavljanja novih tehnopolitičkih sklopova.

Sa četvrtom tehnološkom revolucijom fokus interesovanja tehnolonoaučne zajednice premešta se na mogući razvoj veštačke inteligencije kao tačke prema kojoj konvergiraju nove tehnologije. Istovremeno sa postpolitikom započinje »normalizacija banalnosti«, što na početku 21. veka najavljuje novi fašizam, kao simptom rekonfigurisanja reaktivnih sila. Tako se sve češće pojavljuju određenja kao što su hladni rat 2.0, fašizam 2.0 ili humanost 3.0, što upućuje da se reaktivne sile hladnoratovske civilizacije transformišu i prilagođavaju novim okolnostima. U takvoj konstelaciji, ma koliko eluzivno, fukoovsko određenje biopolitike najavljuje promenu do koje dolazi sa pojavom novih tehnologija (viška biomoći), kada se otvara mogućnost čovekove intervencije kako u prostoru života tako i u samom sistemu planete Zemlje (antropocen).

Na jednoj strani atomska moć se, sa mogućnošću da ubije milione ili čak uništi čitavu planetu, oslanja na recidive suverenske vlasti, na drugoj, aktiviranjem dualnih mašina, ona je preko ravnoteže straha, gotovo neprimetno uspostavila jednu hladnoratovsku civilizaciju. Dijagram odnosa sila, iz koga je nastala ta civilizacija danas se radikalno menja i sa novim tehnopolitičkim sklopovima, koji nastaju iz viška biomoći, započinje restrukturiranje čitavog polja. Do ove promene dolazi pre svega jer je, sa viškom biomoći, čoveku tehnički i politički data mogućnost najrazličitijih intervencija u prostoru života, od proizvodnje života do stvaranja virusa koje je nemoguće kontrolisati. Sa razvojem novih tehnologija (ne samo bio-, već isto tako info-, nano- i sl.) dolazi do nezaustavljivog širenja bio-moći koje prevazilazi »svaki ljudski suverenitet«.² U novim tehnopolitičkim sklopovima sa postpolitikom, kao nultom tačkom politike, dolazi do depolitizacije u ime objektivnog, stručnog upravljanja i koordinacije interesa, čime se samo maskira »odsustvo mišljenja«, što je Hana Arent, u sasvim dru-

2 Mišel Fuko, *Treba braniti društvo*, Predavanje na Kolež de Fransu iz 1976. godine, Svetovi, Novi Sad 1998, 308.

gom kontekstu, nazvala »banalnošću zla«. Ona je pod tim podrazumevala »neku vrstu izuzetne plitkougnosti«, dakle nije u pitanju glupost, »nego neobična, sasvim autentična nesposobnost da se misli«, »potpuno odsustvo mišljenja«³.

Sa viškom bio-moći nastajanje novih tehno-političkih sklopova odvija se u dva registra; unutar postpolitičkog, to je normalizacija banalnosti gde je »odsustvo mišljenja« konstitutivni momenat u nastajanju novog fašizma, dok se unutar tehnološkog može govoriti o započinjanju četvrte industrijske revolucije. U takvoj konstelaciji postpolitičko se prepliće sa post-istinom i post-činjenicama, čime se uspostavlja nova ravan, koja nije tek puka depolitizacija, već konstitutivni momenat u rekonfiguraciji topologije čitavog društvenog polja. Kada je 16. novembra 2016. Oksfordski rečnik *post-istinu* proglasio za reč godine, prefiksom post- određene su okolnosti u kojima »objektivne činjenice manje utiču na oblikovanje javnog mnjenja od emocija ili subjektivnih verovanja«.⁴ Sa ovakvim uokvirenjem postpolitička depolitizacija reaktuelizuje mikro-fašizme u najrazličitijim registrima društvene mašine, svodeći ih najčešće na privatne i emotivne reakcije pojedinaca, grupa ili institucija.

Globalizacija kao proces uspostavljanja multipolarnog sveta, najčešće se izjednačava sa nastajanjem kompleksnog planetarno umreženog sveta. Postavlja se pitanje zbog čega je, sa globalizacijom, mreža postala dominantnim konceptom naše epohe? Sasvim pojednostavljeno, hladnoratovska metafora, gde je svet viđen kao velika pozornica sa dve dominantne scene (šahovska tabla, Zbignjeva Bžežinskog / Zbigniew Brzezinski/)⁵, ne čini se više uverljivom, pa je utoliko nastajanje sveta kao klastera bezbrojnih mreža, pokušaj da se razume prelazak iz internacionalnog (komplikovanog) u globalni (kompleksni) svet. Koncept mreže takođe nudi odgovor na dilemu koju je postavio postmodernizam: kako se orijentisati unutar globalno konfuznog sveta? Mreže dovode do kraja postmodernizma zamenjujući postmodernistički relativizam analizom podataka i tako »rešavaju postmodernu

3 <http://pescanik.net/misljenje-i-moralni-obziri/>.

4 <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>.

5 Videti: Zbigniew Brzezinski. *The Grand Chessboard: American Primacy and its Geostategic Imperatives*. Basic Books, New York 1997.

dezorijentaciju⁶. To implicira da hladnoratovske dualne mašine prelaze u smanjeni režim rada, dok dominaciju preuzimaju mašine povezivanja koje više ne uračunavaju podelu na prirodu i društvo, isto koliko i podelu na ljudsko i ne-ljudsko, već samo različite sklopove povezivanja. Naravno da koncept mreže ne donosi idealna rešenja, ali se čini da je u ovom trenutku optimalna aproksimacija za razumevanje savremenog kompleksnog sveta. Sa globalizacijom, svet iz hajdegerovskog sveta-slike kojim započinje novovekovno »doba slike-sveta«, prerasta u svet-mrežu kao klaster bezbrojnih mreža, čija su čvorišta događaji različitog intenziteta.

Tako, na početku 21. veka, stanje stvari podseća na pojavu one sile koju je Benjamin (Benjamin) detektovao u svojim analizama Kleove (Klee) slike *Angelus Novus*. Tu nezaustavljivu silu ubrzanja i raspadanja Benjamin određuje kao »napredak« koji anđela istorije »nezadrživo goni u budućnost«. Prema njegovoj interpretaciji, ono što mi vidimo kao lanac događaja za tog »anđela istorije« sažima se u jednu jedinu katastrofu koja neprekidno gomila ruševine, bacajući mu ih pred noge. Benjaminova analiza Kleove slike, zajedno s njegovim »Istorijsko-filozofskim tezama«, upućuje na to da umetnost na svoj način mapira promene, tako što vizuelni materijal detektuje i zahvata nevidljive sile. Kada unutar ove linije napretka »vanredno stanje« postaje pravilo, onda se različiti modusi zatvaranja, u ime tog napretka, uspostavljaju kao »istorijska norma«. U tom smislu je Delezovo (Deleuze) i Gatarijevo (Guattari) određenje fašizma kao najfantastičnije od svih političkih, ekonomskih i kulturnih zatvaranja unutar kapitalizma, aktuelno upravo u trenucima radikalne promene sistema koju nazivamo globalizacijom. Od stepena (obima) i intenziteta ovih zatvaranja u različitim registrima može se govoriti o rekonstituisanju različitih »glokalnih« mikrofašizama.

Fašistička država je za Deleza i Gatarija nesumnjivo bila »najfantastičniji pokušaj ekonomske i političke reteritorijalizacije u kapitalizmu«⁷, i ne treba je izjednačavati sa nekontrolisanim kretanjem manipulisanih masa. Pozivajući se na Vilhelma Rajha (Wilhelm Reich),

6 Wendy Hui Kyong Chun, *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*, The MIT Press: Cambridge 2016, 40.

7 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Antiedip, Kapitalizam i shizofrenija 1*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb 2015, 244.

oni konstatuju da mase nisu nevino prevarene, već da su, naprotiv, pod određenim uslovima, one želele fašizam. Isto tako, fašizam je neodvojiv od čvorišta koja se množe u različitim tačkama, i u neprekidnoj su interakciji »prije nego što će odjeknuti sva zajedno u nacionalsocijalističkoj državi«⁸. Mogući su najrazličitiji fašizmi: ruralni fašizam, fašizam grada, četvrti, fašizam mladih, fašizam para, porodice, škole ili kancelarije... Svakom od tih fašizama odgovara neka crna mikrorupa koja je samostalna i komunicira s drugim pre nego što počne da rezonira u velikoj središnjoj crnoj rupi. Svi ovi mikrofašizmi mogu se kristalisati u makrofašizam, ali isto tako mogu plutati sami, često zanemareni ili neopaženi, unutar društvenog polja.

Sa fašizmom će se uspostaviti referentni okvir prema kojem se određuje stepen svih drugih zatvaranja, manje ili više fantastičnih reteritorijalizacija unutar kapitalističke mašine. Kulturna eugenika, koja funkcioniše kao kontrola distribucije blokova čulnih utisaka, pretpostavlja dva koraka koja se nadopunjuju. Na jednoj strani, čišćenje od »entartete Kunst«, degenerisane umetnosti, u iskazivom preko spaljivanja knjiga, a u mašinama vidljivog preko izbacivanja avangardnih i modernističkih dela iz muzeja, do zabrane rada pojedinim umetnicima. Na drugoj strani, preko sakupljanja umetničkih dela na osvojenim teritorijama, dela koja »pripadaju čistoj arijevskej kulturi«. Za fašizam, svako je kartografisanje događaja devijantno, samim tim što upućuje na mnoštvo različitih, heterogenih i hibridnih povezivanja. Otuda se avangardni eksperimenti sa realnim, koji ocrtavaju čisti događaj i destabilizuju zatvoreno stanje stvari, shvataju kao bolesni i devijantni.

Na početku 21. veka, ono što će Delez, a kasnije i Badiju⁹, nazvati novim fašizmom, zadobija sve jasnije obrise. Ma koliko fašizam starog stila bio realan i moćan u mnogim zemljama, to zapravo nije stvarni problem sa kojim se danas suočavamo. Fašizam starog stila izgleda zastarelo, skoro folklorno u odnosu na novi fašizam koji se priprema. »Novi fašizam nije politika i ekonomija rata. To je globalni dogovor o sigurnosti, o održanju 'mira' koji je isto toliko zastrašujući kao i rat.«¹⁰

8 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Tisuće platoa, Kapitalizam i šizofrenija 2*, San-dorf & Mizantrop, Zagreb 2013, 238.

9 Alen Badiju, *Naša nevolja dolazi izdaleka – naše zlo dopire daleko*, Akademska knjiga, Novi Sad 2016, 50.

10 Deleuze, Gilles. *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995* (Semiotext(e) / Foreign Agents). Semiotext(e), 2007, 138.

Sa novim fašizmom uspostavlja se kultura straha koja funkcioniše tako što organizuje i sinhronizuje sve naše sitne strahove i strepnje kako bi od nas načinila mikrofašiste, one koji će se osećati prozvanim da uguše svaku i najmanju stvar, prijave svako sumnjivo lice, uguše svaki disonantni glas, na našim ulicama, u našem komšiluku i lokalnom pozorištu ili galeriji. Tako se novi fašizam ispostavlja kao daleko suptilniji u normalizaciji banalnosti, s obzirom na to da je prurušen kao neprekidna borba sa onim silama koje ugrožavaju same osnove »naše« (dakle, zapadne) civilizacije. Fašizam starog stila verovao je da moderne države imaju svetu dužnost da brane nacionalnu umetnost protiv degenerativnih sila globalnog kosmopolitizma, dok se sa novim fašizmom umetnost svodi na dekoraciju u funkciji estetizacije kapitala. Sa novim fašizmom stalno je otvorena mogućnost aktiviranja dualnih mašina i različitih fragmenata diskursa Hladnog rata u gotovo svim registrima kapitalističkog sistema. Aktiviranjem dualnih mašina, reaktivne sile preuzimaju dominaciju tako što prema potrebi uspostavljaju granicu između normalnog i ne-normalnog (degenerisanog).

Moguće je da čvorišta različitih mikrofašizama stupe u najrazličitije interakcije, da formiraju različite mreže unutar kojih retrogradne sile nalaze svoje ostvarenje. Interakcija bez rezonance jeste ono što odlikuje novi fašizam i mreže koje nastaju iz ovih interakcija su zatvorene, centralizovane i hijerarhizovane i upravo tako uspostavljaju i reaktiviraju različite dualne mašine. Tako ono što je Valter Benjamin nazivao »estetizacijom politike« prerasta u »estetizaciju kapitala«, gde prvo pripada fašizmu starog stila, dok je drugo u funkciji novog fašizma. Dok estetizacija politike doseže vrhunac u ratu, sa estetizacijom kapitala granica između rata i mira se zamagljuje, pa je tako topologija rata protiv terorizma nestalna i nepredvidljiva. Nastojanje da se mreža uspostavi s onu stranu dualne mašine (na primer »glokalno« izmiče podeli globalno vs. lokalno), pokušaj je da se umakne njihovim efektima, ma koliko to ponekad izgledalo naivno. Moglo bi se u duhu onih Benjaminovih opaski reći da dualna mašina vraćanjem starih i prevaziđenih pojmova u igru, neprekidno činjenični materijal stavlja u funkciju fašizma. Sa novim fašizmom radi se pre svega o blokadi drugačijih povezivanja, o oblikovanju takve topologije čitavog polja zahvaljujući kojoj se kontroliše intenzitet efekata različitih mašina povezivanja.

Kada se u »Postsriptumu o društvima kontrole«¹¹ polazi od toga da različiti tipovi mašina odgovaraju različitim tipovima društva, to ne znači da mašine determinišu tip društva već pre da izražavaju one socijalne forme sposobne da ih stvore i koriste. Tako stara suverenska ili despotska društva koriste jednostavne mašine poput poluga, čekrka ili sata. Disciplinska društva upotrebljavaju mašine koje koriste energiju, dok ono što se u delezovskom ključu naziva društvom kontrole operiše sa mašinama treće generacije, kompjuterima. U sličnom ključu bi se moglo reći da prva industrijska revolucija koristi vodu i paru kako bi mehanizovala produkciju, dok druga koristi električnu energiju kako bi stvorila masovnu produkciju. Najzad, treća koristi elektronsku i informatičku tehnologiju kako bi automatizovala produkciju.

Da li bi se, veoma pojednostavljeno, moglo isto tako reći da svakoj od ovih društvenih i industrijskih formacija odgovara i jedan pristup umetnosti? Da se na primer za prvu formaciju vezuje ona umetnost koja je najčešće u funkciji reprezentacije moći, bez obzira na to da li je u pitanju magijska, božanska ili politička moć. Drugu formaciju bi karakterisalo nastajanje moderne umetnosti, avangardne i postavangardne umetnosti, koja nastoji da ode s onu stranu reprezentacije i autonomije umetnosti. Najzad, uz treću formaciju bi se moglo vezati pojavljivanje digitalnih i najava umreženih slika, koje nastaju iz preklapanja različitih mapiranja događaja, gde se na info-ekranima prepliću heterogeni fragmenti vidljivog i izrecivog. U savremenoj umetničkoj produkciji svaka od ove tri linije prisutna je u slabijem ili jačem intenzitetu. U onom benjaminovskom ključu bi se moglo reći da prvi pristup kao estetizacija politike svoj vrhunac dostiže u fašizmu, drugi bi odgovarao politizaciji umetnosti, kao mogućoj strategiji otpora, dok bi treći bio najbliži estetizaciji kapitala.

Četvrta industrijska revolucija se nastavlja na treću digitalnu revoluciju, i karakteriše je konvergencija različitih tehnologija, čime započinje proces brisanja granica između fizičke, digitalne i biološke sfere. Nestajanje granica koje donosi četvrta industrijska revolucija, koje je anticipirano sa avangardnim zahtevom o brisanju granice između umetnosti i života, mogu se pratiti u najrazličitijim registrima, pa tako ne postoji jasna granica između rata i mira, nasilja i nenasilja, javnog i

11 Žil Delez, »Postsriptum o društvima kontrole«, u Ž. Delez, *Pregovori 1972–1990*, Karpos, Loznica 2010.

privatnog i sl. Sa ovim procesom ono što se naziva novim tehnologijama 21. veka (informatika, robotika, biotehnologije, nanotehnologije i sl.) počinje da konvergira prema singularnosti ili veštačkoj inteligenciji. U tom smislu veštačka inteligencija nije jedna od mnogih novih tehnologija koje nastaju i razvijaju se u modernističkom procesu napretka, naprotiv, singularnost postaje tačka u kojoj se spajaju nove tehnologije. Nešto od ovakvog pristupa koji započinje sa Halom 9000 i monolitom iz Kjubrikove (Kubrick) *Odiseje 2001*, moglo se videti u novijim holivudskim ostvarenjima koja na ovaj ili onaj način nastoje da ocrtaju oblike nekog budućeg ustrojstva veštačke inteligencije (*Her* 2013, *Ex Machine* 2014, *Transcendence* 2014 i sl.). U ovakvoj konstelaciji artikulacija onih Sloterdijkovih epohalnih pitanja o »budućnosti ljudskog roda«¹² radikalno se menja, čime se otvaraju makar dve linije: posthumana i ne-humana. To više nije pitanje humanističkog pripitomljavanja, gde je čovek u onom hajdegerovskom ključu centar svih povezivanja, već je pitanje realnih uslova za moguća povezivanja sa novim singularnim entitetima.

Ukoliko veštačka inteligencija nije tek jedan u nizu novih izuma, već je, naprotiv to poslednji ljudski izum, onda se time stvaraju uslovi za apsolutnu autonomiju mašina sa mogućnostima samorepliciranja, samoprogramiranja i usavršavanja. Sa nastankom veštačke inteligencije obistinile bi se reči Irvinga Džona Guda (I. J. Good), matematičara koji je u Drugom svetskom ratu vodio tim za razbijanje nemačkih kodova, u kome je bio i Alan Tjuring (Turing): prva ultra-inteligentna mašina poslednji je izum koji čovek treba da napravi. To pretpostavlja da je mašina dovoljno poslušna ili možda pre pripitomljena, da bi nam rekla kako da je držimo pod kontrolom. U zavisnosti od stepena autonomije neke buduće singularnosti, možemo govoriti o posthumanom kao odnosu singularnosti i čoveka, ili o ne-humanom kao apsolutnoj autonomiji veštačke inteligencije. U prvom slučaju čovek neprekidno gradi i usavršava odnose sa singularnošću, dok u drugom čovek postaje slepa ulica, ili tek međufaza u razvoju superinteligentnih entiteta.

Reakcija na četvrtu industrijsku revoluciju najčešće se svodi na reaktiviranje nove dualne mašine: ljudsko nasuprot ne-ljudskom –

12 Peter Sloterdijk, *U istom čamcu*, Beogradski krug, Beograd 2001, 115.

veštačkoj inteligenciji. Svaka dualna mašina svodi mogućnosti heterogenih povezivanja na minimum, vraća hijerarhije i dominantna čvorišta moći, uspostavljaajući asimetriju između čoveka i singularnosti, nastojeći da zadrži čoveka kao centar svih povezivanja. U tom se smislu nastoje uspostaviti osnovni principi koji će upravljati daljim razvojem veštačke inteligencije.¹³ Ono što brine neke od istaknutih naučnika, poput Stivena Hokinga (Stephen Hawking), nije toliko rizik od moguće pojave zlonamernosti kod singularnosti, već kompetencije što vodi ka tome da ukoliko se ciljevi čoveka i superinteligentnih mašina ne budu poklapali, čovečanstvo se može naći u ozbiljnim nevoljama.¹⁴ Sa ovim se zapravo otvara ono Sloterdijkovo pitanje o odlukama koje se tiču budućnosti ljudskog roda, a sledeći ove Hokingove opaske, postavlja se pitanje da li čovečanstvo zaista zna koji su njegovi ciljevi?

Sa estetizacijom kapitala pred umetnost se postavlja pitanje o mogućim politikama vidljivosti iz kojih će se razvijati nove umrežene slike koje korespondiraju sa samom promenom sveta. Ove nove politike treba da učine očiglednim one sile koje blokiraju i zatvaraju mišljenje u okoštale klišeje, što, zahvaljujući estetizaciji kapitala, kao efekat ima normalizaciju banalnosti. Kada se u savremenoj umetničkoj produkciji kombinuje avangardni šok sa hičkokovskim suspansom, time se stvaraju uslovi za mogućnost da se sagleda čitavo tkanje odnosa, tačnije mreža između heterogenih entiteta, kako humanih tako i ne-humanih. U takvoj konstelaciji, kao uslov mogućnosti da se ocrtaju obrisi ove mreže, neophodno je sagledati dijagramski odnos sila kao osnovni obrazac koji omogućava i određuje tkanje takve mreže kao preplitanje vidljivog i izrecivog. Različitim mapiranjima događaja umetnost nastoji da učini vidljivim one sile koje uspostavljaju dominantne realnosti, vidljivo i izrecivo neke epohe, neke istorijske formacije. Učiniti vidljivim znači istovremeno ukazati na pukotine unutar tih realnosti, kao mogućnosti izlaska iz različitih oblika fantastičnih zatvaranja. Normalizacija banalnosti, kao efekat estetizacije kapitala, čini da umet-

13 https://www.inverse.com/article/27349-artificial-intelligence-ethis-safety-asilomar?utm_source=facebook&utm_medium=ScienceDump&utm_campaign=influencer.

14 <https://futurism.com/stephen-hawking-finally-revealed-his-plan-for-preventing-an-ai-apocalypse/> »The real risk with AI isn't malice but competence. A super intelligent AI will be extremely good at accomplishing its goals, and if those goals aren't aligned with ours, we're in trouble.«

nost za nas moderne postaje prošlost, jer prestaje da nas prisiljava na mišljenje. U takvoj konstelaciji umetnost postaje funkcija kapitala; marginalizovana i bezidejna, svedena na puku dekoraciju, ona je konstitutivni momenat dominantne realnosti poznog kapitalizma.

Sa ovom marginalizacijom, na jednoj strani dolazi do zadržavanja starih obrazaca, u ime trajnih i neprolaznih vrednosti, gde je svet shvaćen kao slika, a na drugoj to je blokada i sprečavanje drugačijih povezivanja i nastanak umreženih slika. Polazište da je svet-slika nastao sa novim vekom, neodvojivo je od Hajdegerovih razmišljanja o nauci, ali i preplitanja druge dve linije: umetnosti i tehnike. Zapravo *ars* i *tehne* kao konstitutivni momenti u nastajanju sveta-slike – ne samo što razvijaju strategije reprezentacije i konstituisanje *subjectuma* već istovremeno otvaraju pitanja o opasnosti raspadanja tog sveta-slike. Na samom kraju eseja o umetnosti Hajdeger će se pozvati na Hegelovu konstataciju da mi više nemamo apsolutnu potrebu da u umetničkom obliku prikažemo neki sadržaj, odnosno, da je za nas umetnost »po svom najvišem određenju, prošlost...« Hajdeger ističe da su u pitanju najobuhvatnija razmišljanja o suštini umetnosti koja Zapad ima, te da preko ovog stava ne možemo preći tako što ćemo reći da su od tog vremena (Hegelova predavanja su održana 1828-29) do danas nastala nebrojena umetnička dela. S obzirom na to da ovu mogućnost Hegel nikada nije poricao, čini se da u ovom slučaju nije moguće aktivirati onaj diskurs o »kraju svega«, pa samim tim i o »kraju umetnosti«. Naprotiv, ovde se pre svega radi o marginalizaciji umetnosti tog *ars* i dominaciji *tehne*, o jednom novom i drugačijem odnosu sila koji će promeniti svet, a samim tim ne samo čovekovo mesto već i njegovo snalaženje u svetu. Sa »velikim ubrzanjem« ova promena dobija svoje prve obrise, a time se upravo aktuelizuje ovaj Hegelov stav o kome, iz Hajdegerovog ugla, odluka još nije donesena, mada do tog trenutka (novembar 1935) taj stav ostaje da važi. Ako se ispostavi da je istina koja se iznosi tim stavom konačna, to bi značilo da umetnost više nije »suštinski i nužan način na koji se dešava istina«¹⁵, otvara se pitanje zbog čega je tako? Ali Hajdegerov pristup je u najmanju ruku ambivalentan; ako Hegelov stav ostaje da važi, bez obzira na to što odluka još nije doneta, a i pitanje je da li će ikada i biti doneta, pre svega jer iza

15 Martin Hajdeger, *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000, 28.

tog stava stoji čitavo zapadno mišljenje, počev od Grka pa sve do danas (ili do Hajdegera). Ta sumnja, da li će odluka uopšte biti doneta, čini se da, sa rastakanjem sveta u kapitalističkoj modernosti, više takoreći uopšte ne postoji. Žižekovo slaganje sa ovim Hegelovom stavom na izvestan način je gotovo decidirano; da, umetnost će i dalje postojati, ali težište kapitala se izmestilo na novi sklop nauke i tehnike (posthumano) i upravo u tome je najveća opasnost. Tačnije, danas »jedino nauka (konceptualno znanje)«¹⁶ uživa to hegelovsko apsolutno poštovanje što implicira da se u hajdegerovskom pristupu težište premešta na modernu tehniku/nauku, dok se ono tehne/ars majstora, kao i čitava umetnost, ubrzano marginalizuje. Na neki način ovo može biti jedan od simptoma da je epoha doba slike-sveta došla do svog kraja i da je svet počeo da se transformiše u klastere bezbrojnih mreža.

Moglo bi se reći da su različiti modusi i intenziteti zatvaranja ono što blokira uspostavljanje drugačijih povezivanja, pa se samim tim suspenduje mogućnost konstituisanja umreženih slika. Ta zatvaranja započinju sa re-aktiviranjem dualnih mašina, čiji je efekat ponovno uspostavljanje granice između normalnog i ne-normalnog, ali i slabljenje ili čak potpuno suspendovanje svih povezivanja koja izlaze iz okvira ovih zatvaranja, kao nešto strano i degenerisano.

Sa novim fašizmom dolazi do onoga što Hito Štajerl (Steyerl) naziva »kolapsom reprezentacije«,¹⁷ što je neka vrsta kratkog spoja koji nastaje u pokušaju da se obide sve ono što je inherentno reprezentaciji, kao i da se ona označi kao tuđ i strani koncept. Fašizam tvrdi kako izražava suštinu naroda postavljanjem vođe i zamenom kulturne reprezentacije karikaturama koje se predstavljaju kao jednostavne istine. Tako fašizam nastoji da se potpuno reši kako političke tako i kulturne reprezentacije. Postoji međutim mnogo razloga da se bude sumnjičav prema savremenoj reprezentaciji, kako političkoj tako i kulturnoj. Razloge za to pre svega treba tražiti u tome što je, poslednjih godina, veza između reprezentovanog i reprezentacije postala i sve je više dramatično komplikovana i vrlo često kompletno dezintegrirana. Sa digitalnom revolucijom stvar se još više usložnjava, jer se sa novim fašizmom digitalna mržnja širi poput požara, s obzirom na to da sadržaj gotovo svake reprezentacije, u mnogim slučajevima, može

16 Slavoj Žižek, *U odbranu izgubljenih stvari*, Akademska knjiga, Novi Sad 2011, 70.

17 Hito Steyerl, *Duty Free Art*, Verso, London, New York 2017, 157.

biti odvojen od empirijske realnosti. Upravo tamo gde reprezentacija doživljava slom ili se spinuje u strmoglave petlje i povratne sprege (feedback) novi fašizam nudi naizgled jednostavne odgovore. Tako se unutar postpolitike otvara nova ravan post-činjenica koja preko post-istine dovodi do post-demokratije, gde različita čvorišta novog fašizma formiraju mrežu koja blokira same vidljivosti.

Kolaps reprezentacije samo je korak do blokade same vidljivosti, čiji je efekat nemogućnost da se vidljivim učini dijagram sila koji čini same uslove za mogućnost vidljivog i izrecivog. Tako, sa novim fašizmom, i normalizacijom banalnosti, dolazi do svojevrstne zaslepljenosti koja dovodi do »implozije vidljivosti«, što dovodi do »dezorijentacije«, to jest nemogućnosti neke civilizacije da se pozicionira u povesnim događajima, ili da se orijentiše prema vlastitoj budućnosti. Umrežene slike nastaju iz preklapanja različitih kartografisanja (umetnosti, nauke i filozofije) koje, idući s onu stranu nekog stanja stvari, obrise nekog događaja ocrtavaju na različitim info-ekranima. Sa pojavljivanjem ovih slika, stvaraju se uslovi da se iz različitih preklapanja tih kartografisanja aktuelizuje neka mreža ili njeni delovi. Aktuelizovati ovde znači učiniti vidljivim nevidljive sile koje oblikuju čitavo polje kako društvenog sistema tako i sistema Zemlje. Zbog toga su nova i drugačija povezivanja heterogenih entiteta ili presecanja različitih linija iz kojih nastaju umrežene slike, ono što istovremeno čini vidljivim dijagram nevidljivih sila, koji je uslov same vidljivosti i izrecivosti. Kada je u funkciji estetizacije kapitala, zapravo u funkciji normalizacije banalnosti, umetnost više ne produkuje one slike i znakove koji bi navodili na mišljenje. Naprotiv, bez nastojanja da učini vidljivim one nevidljive sile koje strukturiraju dominantnu realnost, umetnost se svodi na puku dekoraciju, koja normalizuje svako odsustvo mišljenja.

Normalization of Banality

Abstract: This paper is mapping the transition from bipolar to multipolar world, that is, from atomic power to excessive biopower as a framing within which the fourth technological revolution takes place, accompanied by the »normalization of banality« effect. The issues that arise are: how are new micro-fascisms related to »normalization of banality«? How does the networked world function? How does transition from represen-

tation to networked image take place? What are the relations between aestheticisation of capital and absence of opinion?

Keywords: bipolar world, multipolar world, biopower, biopolitics, post-politics, banality of evil, fascisms, network, aestheticisation of capital, networked images

Miško Šuvaković

Strateške i taktičke tranzicije

Apstrakt: U ovom tekstu se razmatra složenost savremenih tranzicijskih procesa u odnosu na umetnost, kulturu, društvo, eko sistem i antropocen. Cilj mi je da pokažem uporednost društvene tranzicije sa ostalim tranzicijskim modalitetima – sa posebnim naglaskom na tranziciji društva i tranziciji medija u odnosu na umetnost i u odnosu umetnosti na svet koji više nije »slika sveta u umetnosti« već događaj sveta kao mediji (*de re* medij umetnosti).

Ključne reči: tranzicija, slika sveta, mediji, umetnost, kultura, društvo, globalizam, ekosistem, antropocen

Gubitak slike dobitak antropocena

Nema stabilnog uporišta.

Oscilovanje, klizanje, proklizavanje, izmicanje, premeštanje, preobražavanje, plastičnost, neuhvatljivost, neodređenost i arbitrarnost jesu bitne odrednice savremenog antagonističkog estetskog iskustva. Zbirni pojam za različite oblike nestabilnosti, kretanja i promene može biti višesmisleni pojam »tranzicije«.

Orijentacija postaje nemoguća. Instrumenti za orijentaciju (GPS, digitalni kompasi na mobilnom, znanje prostornog planiranja, orijentiri u vremenu) *podivljali* su¹. Treba se vratiti na stabilan ili kao stabilan indeks između konfiguracije zvezda i satelitskog GPS usmeravanja.

1 »Introduction. Let's Touch Base!«, u Bruno Latour, Christophe Leclercq (eds.), *Reset Modernity!*, ZKM / Center for art and media, Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge MA, 2016, 21.

Dezorijentisanost i pokušaj orijentacije unutar ubrzanih tranzicijskih savremenosti.

Pokušavam da identifikujem uslove za prepoznavanje mogućeg kursa sa satelita koji komunicira sa GPS-om ili našim umom ili bez njega: ne *mind* već *geistes*. Ipak, pre je reč o telu/telima u prostoru i vremenu gubljenja parametra praćenja i kontrole.

Nepreglednost, ma koliko bila zbunjujuća i bolna, fascinirajuća je

Savremena umetnost² suštinski se izmenila u odnosu na dugu, zaista dugu, tradiciju ontologizacije *zapadnog mimezisa*. Ideologije mimezisa zasnovane su na uverenjima da jedno umetničko delo postoji tako što *verno* ili *neverno* odslikava spoljašnji čulni svet – najčešće vizuelnu ili audiovizuelnu pojavnost sveta ili *oblika života*³. Umetnost je *ono* što treba da ponudi potpunu ili fragmentarnu *sliku sveta*. Napuštanje mimezisa u umetnostima 20. veka vodilo je od čulne predstave da je neko *X* takvo da zastupa, predstavlja ili odslikava neko postojeće *A* u *svetu*, ka situaciji da neko *X* jeste nužno *A* od *sveta* koje se modifikuje ili premešta u kontinuumu sveta radi postignuća diskontinuiteta koji mora suočiti gledaoca sa čulnim, bihevioralnim, etičkim ili političkim paradoksima ili antagonizmima koje pokreće *A* koje je stvarni događaj *oblika života*. Na primer, može se uporediti sa projektima umetnika kao što su Valid Rad (Walid Raad), Stiv Makvin (Steve McQueen), Gi Tilim (Guy Tillim), Ito Barada (Yto Barrada), Frenk Hit (Frank Heath).

Zato je koncepcija Martina Hajdegera (Martin Heidegger) »Temeljni događaj novovekovlja je osvajanje sveta kao slike«⁴ počela

- 2 Boris Groys, »Art in the Age of Biopolitics – From Artwork to Art Documentation«, u *Art Power*, The MIT Press, Cambridge MA, 2008, 53–65; i Sophie Berrebi, »Documetnary and the Dialectical Documentation in Contemporary Art«, u Margriet Schavemaker, Mischa Rakier (eds.), *Right About Now – Art & Theory since the 1990s – The Body / Interactivity / Engagement / Documentary Strategies / Money / Curating*, Valiz, Amsterdam, 2007, 108–115.
- 3 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford, 1986, #19. Giorgio Agamben, »Form-of-Life«, u Paolo Virno, Michael Hardt (eds), *Radical Thought in Italy – A poential Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, 151–152.
- 4 Martin Heidegger, »Doba slike svijeta«, u *Doba slike svijeta*, Razlog – Studentski centar sveučilišta u Zagrebu 1969, 23.

da se menja – postala je tranzicijski koncept. Možda je reč o pravoj modernoj antihajdegerovskoj žudnji da slika postane svet i da svet prestane da bude slika već da bude događaj. To će u modernim vremenima značiti da svet u celini ili fragmentima postaje *naš* stvarni *de re* medij bivanja kao razmene i komunikacije umetnošću, društvom, kulturom i svetom, unutar nečega što se danas neodređeno identifikuje kao slojevitost savremenosti: od društva i kulture do »antropocene«⁵ (*anthropocene*). Pod antropocenom se razume ljudski učinak na geologiju ljudima nastanjenih slojeva Zemlje i ekosistem. Šta preostaje? Šta se nalazi pri dnu, u sredini ili na vrhu u odnosu na to što smo deo geografski i vremenski određene ljudske vrste sa svim pomagalima, *opštilima* ili uspostavljenim tj. poništenim normama, pravilima, uverenjima ili *optimalnim projekcijama* oblika života.

Koncepti tranzicije Dinamični i plastični indeksi mikroslojeva savremenosti u antropocenu

Krenimo od neizvesnih identifikacija!

Pojam »postsocijalističke tranzicije« u savremenoj antropologiji, istoriji umetnosti i estetici postavljen je sa namerom da se označi i objasni sve masovniji i globalniji skup promena »oblika života« u umetnostima, kulturi i društvu posle pada Berlinskog zida, tačnije, od kraja Hladnog rata. Pretpostavlja se da između umetnosti, kulture i društva postoji kontingentni odnos koji može ličiti na uzročni odnos, mada u stvarnosti nema funkcije i afekta istorijske uzročnosti.

Uobičajeno se, zato, »tranzicijom« označava postupno-krizno ili ubrzano-reformsko *kretanje* od hladnoratovskog realsocijalističkog, državnosocijalističkog i samoupravnog društva, kulture i umetnosti ka rekonstruisanom, a u izvesnim slučajevima i restauriranom građanskom društvu, to jest, uvođenju i sprovođenju civilno-liberalnog i/ili liberalno-nacionalnog, kapitalizma.

5 Dipesh Chakrabarty, »The Human Significance of the Anthropocene«, u Bruno Latour, Christophe Leclercq (eds.), *Reset Modernity!*, ZKM / Center for art and media, Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge MA, 2016, 189–199.

Politike tranzicije

U žargonskom smislu upotrebe pojmova, društvena, politička, ekonomska ili državna »tranzicija« označava preobražaj socijalističkog ili *komunističkog* društva u savremeno liberalno, kapitalističko društvo sa parlamentarnom demokratijom, tj. u *demokratsko društvo*. U upravnom smislu »tranzicija« jeste reformski preobražaj *narodnih demokratija* predvođenih jednopartijskom »avangardom radničke klase« u izborne višepartijske parlamentarne demokratije sa zakonskim razdvajanjem zakonodavne, izvršne i sudske vlasti. U ekonomskom smislu tranzicijom se, tada, naziva preobražaj ekonomije zasnovane na društvenoj ili državnoj svojini u ekonomiju zasnovanu na dominantnom privatnom vlasništvu.

U smislu estetskog, tranzicija je »pluralizacija čulnih režima« u rasponu od medijske do spektakularne proizvodnje u masovnoj i globalnoj tržišnoj i informacijskoj kulturi. Pluralizacija čulnih režima se odigrava hibridizacijom i globalizacijom: vizuelnih oblika, audio oblika, audiovizuelnih oblika, ekranskih i projekcijskih tehnologija, političko-ekonomskih sila, kao i svih drugih naučnih, tehnoloških i umetničkih produkcija, apropijacija i ekspanzivnih povezivanja.

U smislu umetnosti tranzicija je otklon od umetničke prakse karakteristične za zatvorena društva u globalnu umetničku praksu sa održivim lokalnim konotacijama⁶. Pri tome, tranzicijska umetnost prolazi različitim usmerenjima sa specifičnim narativima i odnosima prema javnoj organizaciji savremenih oblika života:

– umetničke prakse za koje je svojstvena dekonstrukcija umetničkih praksi socijalističkog realizma i socijalističkog modernizma tj. postmodernizma⁷ (soc-art, perestrojka umetnost, retro-avangarda);

6 Peter Weibel, »Globalization and Contemporary Art«, u Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, ZKM / Center for Art and Media, Karlsruhe i The MIT Press, Cambridge MA, 2013, 20–27.

7 Aleš Erjavec, »Introduction«, u *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003, 1–4.

- umetnost *politike razlika*⁸ svojstvena za postmodernu – na primer, feministička, *gender* i *queer* umetnost, postkolonijalna umetnost, rasna umetnost, umetničke prakse u *liminalnim zonama* popularne i visoke kulture itd.;
- tehnokratizacija savremenih umetničkih praksi povezivanjem sa »kreativnim industrijama«, »korporacijskom umetnošću«, »terapijskim umetničkim praksama«⁹ itd.;
- kritičke, subverzivne i aktivističke umetničke prakse¹⁰ koje su reakcija na »postpolitiku« tj. na liberalni-postmoderni prelazak sa politike kao društvene prakse na menadžersko upravljanje (*policy*) u kulturi i društvu;
- umetničke prakse u vremenu »povratka političkog«¹¹ tj. u uslovi- ma globalne ekonomske krize, dominacije političkog, medijskog i kulturnog populizma i uspostavljanja lokalnih autokratija (artivi- zam, umetnost migranata, dekolonijalna umetnost, umetnost i terorizam itd.).

Istorijski – može se govoriti da tranzicija započinje sa raspevanim ili obojenim »revolucijama« u sovjetskom bloku drugom polovinom osamdesetih godina 20. veka, čiji je vrhunac pad Berlinskog zida i završava se u različitim momentima procesuiranja privatizacije od početka devedesetih do sredine druge decenije 21. veka.¹² Tranzicija u biti mora biti pokazana kao politička praksa, pre nego kao imanentna reforma društva. Možda se može reći da je tranzicija anticipirana sa konceptom

8 Hal Foster, »For a Concept of the Political in Contemporary Art« (1984), u *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, New York 1999, 140–141.

9 Melisa Chiu, Benjamin Genocchio, »Corporate Culture«, u *Contemporary Asian Art*, Thames and Hudson, London 2010, 176–180.

10 Robert Klanten, Matthias Hübner, Alain Bieber, Pedro Alonzo, Gregor Jansen (eds), *Art & Agenda / Political Art and Activism*, Gestalten, Berlin 2011.

11 Chantal Mouffe, *The Return of The Political*, Verso, London, 2005, 1; i Jacques Rancière, »The Distribution of the Sensible: Politics and Aesthetics«, u *The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible*, Continuum, London 2004, 12–19.

12 Miško Šuvaković, »Neoliberalizam: revolucija ili restauracija« i »Revolucija iz 1989: kraj hladnog rata«, u *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd 2012, 155–162, 163–166.

ukidanja »radničke borbe za prava«¹³ – posle sloma rudarskih štrajkova u Velikoj Britaniji – u vremenu političke stabilizacije neoliberalizma tokom premijerskog staža Margaret Tačer (Margaret Hilda Thatcher). Ne treba zaboraviti slavni slogan premijerke Tačer: »Nema alternative!« Njena izjava se može dvostruko shvatiti, da savremenom usponu neoliberalizma nema političke i ekonomske alternative, ili, da će svaka buduća alternativna praksa biti prisvojena od dominantnog neoliberalnog poretka i time preobražena u društveni tržišno-ekonomski artefakt.

Pojam »tranzicija« treba bitno da se razlikuje i od pojma »revolucija« po pragmatičnom i racionalnom izvođenju kontrolisanih i postupnih promena tj. reformi koje imaju karakter dogovornog usaglašavanja dva različita sistema ili materijalne prakse prema postavljenim i posredovanim spoljašnjim kriterijumima.

Pod revolucijom se razume nagli prelom koji dovodi do radikalnih, a to znači suštinskih i potpunih promena jednog stanja stvari, dok tranzicija označava postupno ili reformsko približavanje jednog sistema ili prakse drugom sistemu ili praksi. Polazni sistem ili praksa biva ju napušteni i preobraženi u drugi sistem ili praksu – integrisani u drugačije uređen skup odnosa između onoga što *jeste*, što se može prosuđivati u odnosu na to što jeste, te videti i izgovoriti u odnosu na lokalno i globalno *javno mnjenje*. Revolucijom se naziva razaranje strukturalnog poretka jednog sistema ili prakse u kratkom vremenskom intervalu. Ali, po Antoniju Negriju (Antonio Negri) revolucija je stvaralački preobražaj koji nastaje otporom »mračnom i terorističkom bivstvu države«. Činioci revolucije – pobuna, otpor i konstitutivna moć – predloženi su kao vremenski događaj, događaj u vremenu i događaj sa vremenom. Revolucija kao vremenski događaj pokazuje da su »pobuna«, »otpor« ili »konstitucija« u odnosu na vreme. Vreme je pre »fenomen« povezan sa revolucijom nego »prostor«: prostor se zaposeda, vreme se događa – kao što se i revolucija događa ostvarivanjem novog u odnosu na staro koje je prevaziđeno. Revolucija je, istovremeno, događaj pobune i otpora koji se dešava u određenom vremenu koje je nužno »savremeno« – doslovno izvođenje tog SADA. Revolucija je pokazivanje šta je karakter te savremenosti – kako savremenost dobija

13 Stuart Hall, *The Hard Road to Renewal – Thatcherism and the Crisis of the Left*, Verso, London 1988.

svoj smisao. Negrijevu sintagmu »vreme za revoluciju«¹⁴ možemo razumeti kao da nije samo u pitanju vreme u kome treba da se desi revolucija, već je reč o konstituisanju vremena revolucije kao stvaralačkog vremena.

Tranzicijom se ostvaruje premeštanje i reorganizacija – reintegracija – jednog sistema i prakse u drugi. Tranzicija se u javnom mnjenju pokazuje kao »postupni i opravdani napredak«, a ne kao eksplozivno razaranje iz koga nastaje novi poredak. Tranzicija je, zato, ideološki posredovan poredak događaja koji skrivaju svoje prave intencije. Fetišizacija »napretka« čini da se tranzicija ne može poistovetiti sa restauracijom. Mada, tada je pitanje: da li koncept napretka sadrži kao bitni indikator i koncept tj. efekte emancipacije? Revolucija se ukazuje u trenutku kada preovlada osećaj da više nemamo vremena i da se sve mora rešiti sada i odmah bez pitanja o ceni te društvene promene. Restauracija se javlja kada se u javnom mnjenju pojavi ili ostvari osećaj da smo otišli predaleko u novom i da smo sada na nepoznatoj *klizajućoj* teritoriji, da treba da se vratimo i utvrdimo u tradicijom označenoj oblasti života i delanja. Tranzicija se ukazuje kao situacija u kojoj kontrolišemo vreme i svesni smo da se stvari rešavaju postupno – sporo – sa kretanjem u minimalnim pomacima koji će akumulacijom života, ekonomije ili politike dati rezultat. U svakom slučaju uvek je reč o ideologiji koja »promenu« imenuje i reprezentuje na pragmatično instruktivan način!

No tranzicija realnog i samoupravnog socijalizma u civilno, liberalno i na privatnoj svojini zasnovano društvo dovela je do kraja jednog poretka, ali i do uvođenje u tranziciju ciljnog poretka »društva stabilnosti«. Oba poretka su se našla u situaciji »kraja poretka« kako realsocijalističkog tako i liberalnog društva. Reč je o taktikama »eha« (romantično) ili *feedbacka* (pragmatično). Drugim rečima, nije u tranziciju ušao samo »politički Istok«, već je ušao u tranziciju i »politički Zapad«. Kraj jednog poretka se pokazao kao suštinska i totalna promena – gde totalno znači globalno, a suštinsko znači potpuna izmena sistema i praksi iz jednog skupa oblika života u sasvim drugačiji skup. Na mestu socijalističkog i na mestu liberalnog poretka pojavio se hibridizovani poredak globalnog i masovnog ekonomsko-političkog popu-

14 Antonio Negri, »The Constitution of Time«, u *Time for Revolution*, Continuum, New York 2003, 19–135.

lizma. Što znači da se, paradoksalno, mehanizmi tranzicije pokazuju kao instrumenti koji simuliraju revolucionarno očekivanje i efekte u globalnom smislu.

Posttranzicijskim društvom se u ovom kontekstu očekivanja naziva »normalizovano« ili »usaglašeno« društvo u kome je tranzicija od »socijalizma« u »kapitalizam« završena, a to znači uspostavljen je:

- poredak izborne parlamentarne demokratije,
- dominacija privatnog vlasništva nad državnim i društvenim vlasništvom,
- sprovedena je ekonomsko-tržišna i komunikacijsko-medijska globalizacija.

Posttranzicija, hipotetički, nije stadijum *promene*, već stadijum postignuća *stabilizacije* društava koja se uključuju u globalni poredak, tako da više ne bi trebalo da postoji podela, na primer, na Zapadnu i Istočnu Evropu u političko-ekonomskom, a to bi značilo i kulturnom tj. umetničkom smislu. Radi se, tada, o celovito usaglašenoj ili regulisanoj *slici sveta* koja objedinjuje lokalnu i globalnu javnost, barem na razini potrošača, to jest, saučesnika na distanci ili, često, podisporučioća u složenom procesu proizvodnje, razmene i potrošnje.

U prethodnim početnim paragrafima izvedeno je definisanje/redefinisanje pojmova »tranzicija« i »posttranzicija« u uobičajenom smislu savremene upotrebe tih pojmova. Na primer, danas je Kuba na početku tranzicije, Srbija pri kraju tranzicije, a Slovenija, Poljska, Mađarska, Kina ili Rusija su u posttranzicijskim stadijumima.

Ali, možemo reći, na primer, da je slovenačka grupa Irwin iz pokreta NSK (*Neue Slowenische Kunst*) anticipirala još jedan potencijalni karakter tranzicijskog procesa, ukazujući na kretanja svojstvena postsocijalizmu ka kretanjima svojstvenim globalnim dekolonijalnim ratnim i terorističkim akcijama posle arapskog proleća.¹⁵ Koncept NSK države u vremenu je nastao u trenutku raspada socijalističke Jugoslavije (SFRJ) i formiranja nacionalnih država, da bi se zatim preobrazio u koncept »globalne posttotalitarne liberalne države u vremenu« tokom kasnih devedesetih i dvehiljaditih godina. Ono što je NSK državu u

15 Miško Šuvaković, »NSK: Kritička fenomenologija države«, u Aleš Erjavec (prir.), *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, Orion art i Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2016, 225–263.

vremenu karakterisalo bila je deteritorijalizacija države i ideja da država, kao država u vremenu, može postojati bez identifikovane i zauzete teritorije. Zato NSK država postoji preko izvesnih institucija (ambasada, pasoš, kongres, folklorna teritorija) i medijskog narativa o državi bez državne teritorije. Time je zamisao dematerijalizacije državne teritorije postavljena na temeljan način. Pojava države bez teritorije kao modela *ratne mašine* jeste, na primer, Islamska država (ISIS: *Islamic State*) u stalnom preobražaju nastanjivanja i prelaženja »tudih/svojih teritorija« tj. prisvajanja »sivih zona« rata.

Fenomenologija tranzicije

Sada se moramo vratiti preispitivanju pojma i fenomena »tranzicija«. Pojam i fenomen tranzicije može da se pokaže sa četiri teorijska *indikatora* i petim metaindikatorom:

fenomenologija tranzicije			
promena	tok	preobražaj	prenos/ prenošenje
efekat <i>skriven</i> e revolucije ili »radikalne reforme« (kao akumulacija promena, toka, preobražaja i prenosa/prenošenja u smeru radikalnog prekida)			

»Promena« označava skup društvenih aktivnosti kojima se jedno stanje ili stadijum društva radikalno, ponekad revolucionarno, češće reformski, menja i dovodi u situaciju redefinisanja odnosa lokalnih i globalnih javnih i privatnih *oblika života*. Promena se redefiniše kao društveni proces – neka vrsta prevratničke prakse sa posledicama. Odnos simulirane revolucije i radikalne reforme je u sivoj zoni nerazlikovanja.

»Tok« označava neizvesnost i nerazrešivost permanentne izmenljivosti/promenljivosti u vremenu naših života. Ne može se indicirati stabilna situacija. Ne možemo reći da smo iz stanja S₁ došli u stanje S₂ i da je tok tj. tranzicija dokončana. Tok označava permanentnost promena, preobražaja i prenosa. Iz predtranzicijskog smo, preko tranzicijskog, došli u posttranzicijsko stanje ili situaciju koja je sada nova situ-

acija, na primer, obeležena globalnom ekonomskom krizom¹⁶ i time pokrenuta kao novi tok promena. Pri tome, dosegaši ne/idealne paradigme parlamentarne demokratije suočavamo se sa krizom parlamentarne demokratije na samom Zapadu i preobražavanjem platformi globalnog neoliberalizma u platforme ekspanzivnog autokratskog i/ili oligarhijskog populizma itd.

»Preobražaj« označava najčešće postupni događaj u kome jedan *oblik života* postaje drugi *oblik života*, to jest, događaj kojim jedna *slika sveta* postaje drugačija *slika sveta* ili prestaje da bude slika opstajući kao događaj sveta. Pri tome, postoji analogija između postajanja i organskog rasta, to jest, odrastanja živog stvorenja. Preobražaj društva je zamišljen kao alegorijska slika preobražaja *živih organizama*. Unutrašnja povezanost ili umreženost društva se doživljava i time kulturno reprezentuje kao organska, a ne kao tehnička.

Tranzicija jeste vrsta neizvesnog prenošenja neke situacije iz jednog konteksta u drugi kontekst. Prenos je iniciran kritičnim ekonomskim, političkim, društvenim ili religijskim impulsom, koji je doveo do toga da se jedna situacija jednog konteksta prenese u drugi kontekst. Prenosjenje uzrokuje promene kako situacije koja se prenosi tako i konteksta iz koga se, tj. u koji se prenosi – a želi se pokazati da je došlo i do povratne promene samog »impulsa« koji je inicirao prenos samim događajem prenošenja. Govori se, zato, o prenosu i kontraprenosu. Prenos je premeštanje nekog X iz jednog konteksta u drugačiji kontekst. Kontraprenos je povratni uticaj premeštanja nekog X iz jednog konteksta u drugi kontekst sa posledicama na inicijatora tj. impuls koji je pokrenuo ili izazvao prenošenje. Drugim rečima, *oblik života* u »prenosu« jeste događaj sa dvostrukim posledicama koje postoje u sistemima sa *povratnim spregama*. Analogno psihoanalitičkom¹⁷ mišljenju prenos delovanjem analitičara pokreće nesvesno pacijenta, a pokrenuto nesvesno pacijenta pokreće kao efekat-reakciju nesvesno analitičara. Drugim rečima, pokretanje tranzicijskih procesa na Istoku od strane Zapada ima za kontraefekat pokretanje tranzicijskih procesa na Zapadu od strane Istoka.

16 Maurizio Lazzareto, »On the Crisis: Finance (or Property Rights) versus Social Rights«, u Monika Szewczyk (ed.), *Meaning Liam Gillick*, The MIT Press, Cambridge MA, 2009, 147–156.

17 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, W W Norton & Co Inc, New York 1981.

Moja teza u ovoj raspravi je, zato, da se »prenos« tj. *kretanje* od hladnoratovskog realsocijalističkog, državnosocijalističkog i samoupravnog društva, kulture i umetnosti, ka građanskom društvu, to jest, uvođenju i sprovođenju liberalnog, po pravilu nacionalnog, kapitalizma – odigrava kako na planu prenošenog sadržaja (realsocijalističkog, državnosocijalističkog i samoupravnog društva, kulture i umetnosti) tako i na planu povratnog dejstva na dominantni svet liberalnog Zapada koji je pokrenuo ove procese. Tranzicija Istočne Evrope izazvala je kontraprenos u društvu, kulturi i umetnosti inicijalnog pokretača »prenosa« a to je zapadni liberalni kapitalizam. Globalna ekonomska kriza je jedan od pokazatelja tog kontraprenosa i njegove »bolne« reontologizacije.

Na prvu tezu postavlja se druga teza da tranzicija političkog Istoka u ekonomsko-politički Zapad nije završena, jer je sam cilj tranzicije – tj. liberalni demokratski poredak Zapada – ušao u tranzicijske promene koje narušavaju propozicije liberalizma i demokratskog poretka. Time je zamisao tranzicije kao kontrolisanog i regulisanog kratkotrajnog intervala prenosa iz jedne u drugu *sliku sveta* dovedena u pitanje. *Ideja* o permanentnoj tranziciji pokazuje se kao privlačan model koji se može, ne bez ironije, pratiti od Heraklitove do Marksove (Karl Marx) dijalektike, može se povezati sa idejom Lava Trockog o »permanentnoj revoluciji«¹⁸, ali i do neoliberalne ekonomije zasnovane na permanentnom uvećavanju viška vrednosti i nekontrolisanih promena u raspodeli društvenog dohotka na lokalnom i globalnom nivou.

Kada su postavljeni indikatori operativnih pojmova i naznačena »hipotetička metafizika prenosa i kontraprenosa« može se izneti tvrdnja da savremena estetika kao teorijska praksa i savremena umetnost kao praktična teorija učestvuju u fikcionalizaciji ili defikcionalizaciji »tranzicijskog ljudskog uslova«.

Time se želi pokazati da je savremena tranzicija totalizujući proces sa svim prenosima i kontraprenosima, kojim je zahvaćeno čovečanstvo u odnosu na svoje geografske lokacije, globalne/umrežene odnose i fazno pomerene istorijske identifikacije u savremenosti. Tako ćemo videti da tranzicija kao permanentno procesuiranje *odzvanja* politikom, ekonomijom, društvenim dinamičnim strukturama, etikom, umetno-

18 Leon Trotsky, «What Did the Theory of the Permanent Revolution Look Like in Practice?» in *The Permanent Revolution, and Results and Prospects*, Seattle: Red Letter Press, 2010, 231–252.

šću, distribucijama čulnosti, čime se celokupna ljudska *realnost* upisuje u jednu široku konstelaciju označitelja tj. mapu dinamičnih *vektora* i vektorskih posledica (ekonomskih efekata i ljudskih afekata) kojima se odigrava tranzicija u smeru prenosa i u smeru kontraprenosa.

***De re* medijska tranzicija kao *impact-factor* mikrosloja antropocena**

Prenos i kontraprenos permanentnih tranzicija savremenog sveta – napuštene *slike sveta* – postaje vidljiv tranzicijom medijskih komunikacijskih praksi do totalizujućeg globalnog događaja post i *de re* medija.

Tehnologije prikazivanja nisu više konzistentni medijski aparati slikarstva, fotografije, filma ili poznomodernih proširenih medija, već metamedijske, postmedijske i *de re* medijske prakse koje nisu povezane sa specifičnim »aparatusom«¹⁹, već sa potencijalnom simulacijom ili aproprijacijom sveta kao komunikacijsko-afektivnim događajem.

Pojmovne razlike! Može se, zato reći, medij je tehničko ili tehnološko sredstvo (aparat) komunikacije ili prikazivanja, to jest, činjenja vidljivim. Proširenim medijem se naziva slobodno, arbitrarno ili kontingentno kretanje između različitih autonomnih medija, čime se oni dovode u međuodnos. Metamedijem²⁰ se naziva digitalni sistem, kojim se može simulirati bilo koji drugi medij ili medijski odnos. Postmedijem se naziva mogućnost aproprijacije slike sveta, pa i samog sveta u svoj njegovoj složenosti celine ili fragmenta kao komunikacijskog i estetski afektivnog sredstva. Peter Vajbel (Peter Weibel) redefinše »postmedij uslov« (*postmedia condition*) kao uslov pod kojim sve ili bilo šta može postati medij.²¹ *Slika sveta* biva zamenjena samim procesuiranim svetom.

19 Od tehničke naprave do fukoovskog dispozitiva: Mišel Fuko u razgovoru sa Alenom Gorišarom (Alain Grosrichard), Žerarom Važemanom (Gerard Wajeman), Žak-Alenom Milerom (Jaques-Alain Miller), Gijem Le Gofeom (Guy Le Gaufey), Dominikom Kolaom (Dominique Colas), Žerarom Milerom (Gérard Miller), Katrin Mijo (Catherine Millot), Žoslen Livi (Jocelyne Livi) i Židit Miler (Judith Miller): »The Confession of the Flesh«, in *Power Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972–1977*, New York: Pantheon Books, 1980, 194–196.

20 Lev Manovich, »Introduction«, u *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, 33.

21 Peter Weibel, »Globalization and Contemporary Art«, u Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New*

De re medijem se naziva uslov ili situacija u kojoj se bilo šta može postaviti kao »ono što je orijentisano ka umu/telu« i »ono ka čemu je um/telo orijentisano«. Savremeni mediji nisu zasnovani na poruci o svetu, već na poruci kao događaju sveta, ili događaju koji je deo sveta, ili je tehnološki izdvojen iz sveta. Značenja i afekti su spakovani u »kognitivno pakovanje« koje ima poruku i intenzitet dejstva na individualna i kolektivna tela, to jest, na složenosti *oblika života* koji i sam može postati *de re* medij. Reč je o *de re* ontologizaciji umetnosti koja postaje postmedijska i performativna time što više nije povezana s koherentnim umetničkim medijem prikazivanja ili izražavanja onog što je izvan umetnosti. Umetnost se ukazuje kao formacija, format ili dispozitiv unutar stvarnog sveta i stvarnih oblika života, makar kasnijim produkcijskim ili postprodukcijskim procedurama bila uvedena u komunikacione kanale sveta umetnosti (galerija, muzej, arhiv, projekciona sala, internet portal).

Savremenom umetnošću se postižu atrakcije, komunikacijski učinci, afektivni ili simptomski učinci delovanjem u konstelacijama svakodnevnih ili izuzetnih događaja ljudskog individualnog ili kolektivnog oblika života. Karakter savremene umetnosti suštinski je povezan sa situacijom napuštanja »logike« prikazivanja u ime »strategijskog« ili »taktičkog« rada sa *dispozitivima* stvarnosti kao postmedijskim entitetima savremene umetnosti. Govori se o biotaktikama, taktičkim medijima, taktičkoj performativnosti ili taktičkoj bihejoralnosti. Zato, savremena umetnička dela ne podležu *logici* odslikavanja (*de dicto*: govoriti o onome što je predstavljeno i prikazano), već su strategijski izraz ili taktika izvođenja, aproprijacije ili intervencije u svetu i stvarnim oblicima života (*de re*: govoriti o onome što je prisutno kao objekt, situacija ili događaj u svetu). Individualno ili kolektivno telo jednog mikrosloja antropocena – a ne samo oko, uho ili mozak – postaju *entitet/agent* posredovanja i »hvatanja« (*capture*²²) sopstvene upletenosti u prisutnosti i pojavnosti složenih i, često, antagonističkih oblika savremenog života.

Art Worlds, ZKM / Center for Art and Media, Karlsruhe i The MIT Press, Cambridge MA, 2013, 25.

- 22 Uporediti razlike u odnosu na raspravu Pasiya Valijaha (Pasi Väliäho) u »Biopolitical Visual Economy: Image, Apparatus, and the Cerebral Subject«, iz *Biopolitical Screens. Image, Power, and the Neoliberal Brain*, The MIT Press, Cambridge Ma, 2014, 12.

To, sada, znači da su se različiti savremeni tranzicijski oblici života (politike, ekonomije, medicine, tehnologije, geografije, kulture, socijalnog rada, pa i umetnosti) suočili sa »slojem antropocena kao *de re* medijem« koji se odigrava između javnog, globalno-masovnog, individualnog i privatnog, intimnog. Uporedite rečeno sa konstatacijom Roberta Slifkina

Mi imamo iste tehnologije koje koriste obaveštajne agencije i korporacije za praćenje našeg ponašanja, a istovremeno ih koristimo kao naša primarna sredstva za komunikaciju, potrošnju, pa čak i kao sredstva za čuvanje naših najintimnijih sećanja.²³

Na primer, izvesne *de re* medijske umetničke prakse orijentišu se oko instrumentalnog rada na formacijama, formatima i dispozitivima stvarnih – aktuelnih *oblika života* – stupaju na polje rada sa *oblicima života* u njihovim suočenjima sa etičkim normativima ili političkim strukturama istorijskih i geografskih društava i kultura, to jest, bivanja u reflektovanom mikrosloju savremenog antropocena. Umetnost, danas, nije politička ili etička po svom sadržaju ili odnosu sadržaja i oblika unutar umetničkog dela, već po instrumentalnim funkcijama izvođenja događaja koji može biti i *poremećaj* u političkim ili etičkim potencijalnostima savremenog društva, kulture i umetnosti. Gotovo na istovetan način se tretiraju umetnošću posredovani prizori genocidnog užasa (u delima Alfreda Žara /Alfredo Jaar/²⁴, *August 1, 1994: Newsweek magazine dedicates its first cover to Rwanda*) ili odložene emocionalnosti kao potencijalne *estetizacije užasa* u radu sa ljudskom kosom i industrijskom proizvodnjom kod Zorana Todorovića (Warm, 2009). Doslovnost, poremećenost ili pocepanost upotrebljenih mehanizama pokretanja (atrakcije, afektiranja) individualne i kolektivne imaginacije, postala je efekat umetničkog delovanja koji je gotovo nemoguće razlikovati od efekata stvarnosnih događaja.

23 Robert Slifkin, »The Wire. Robert Slifkin on Frank Heath«, *Artforum*, May 2017, 125.

24 Jacques Rancière, »Theater of Images«, u Alfredo Jaar, *La Politique des Images*, JRP Ringier, Zürich 2012, 71–80.

Literatura

1. Belting, Hans, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, ZKM / Center for Art and Media, Karlsruhe i The MIT Press, Cambridge MA, 2013.
2. Enwezor, Okwui, Terry Smith, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, 207-234.
3. Erjavec, Aleš (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.
4. Erjavec, Aleš (ed.), *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, Orion art i Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2016.
5. Fukuyama, Francis, *The End of History and The Last Man*, Free Press, New York, 1992.
6. Grosrichard, Alain (ed.), *Michael Foucault, Power Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980.
7. Groys, Boris, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge MA, 2008.
8. Harvey, David, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
9. Irwin (eds.), *East Art Map – Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Books, London, 2006.
10. Kirn, Gal, Gašper Kralj, Bojana Piškur (eds.), *New public Spaces: Dissensual Political and Artistic practices in the Post-Yougoslav Context*, Jan Van Eyck Academie Maastricht, Moderna galerija Ljubljana, 2008.
11. Latour, Bruno, Christophe Leclercq (eds.), *Reset Modernity!*, ZKM / Center for art and media, Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge MA, 2016.
12. Lovink, Geert (ed.), *Uncanny Networks – Dialogues with the Virtual Intelligentsia*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
13. Manovich, Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
14. Mitchel, W. J. T. *Cloning Terror / The War of Images, 9/11 to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011.
15. Mouffe, Chantal, *The Return of the Political*, Verso, London, 2005.
16. Negri, Antonio, *Time for Revolution*, Continuum, New York, 2003.
17. Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaction Books, Chicago, 2009.
18. Piotrowski, Piotr, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, London, 2012.
19. Rancière, Jacques, *The Aesthetic Unconscious*, Polity, Cambridge, 2010.
20. Schavemaker, Margriet, Mischa Rakier (eds.), *Right About Now – Art & Theory since the 1990s – The Body / Interactivity / Engagement /*

- Documentary Strategies / Money / Curating*, Valiz, Amsterdam, 2007.
21. Slifkin, Robert, »The Wire. Robert Slifkin on Frank Heath«, *Artforum*, May 2017, 125
 22. Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
 23. Todorova, Maria (ed.), *Remembering Communism / Genres of Representation*, Social Science Research Council, New York, 2010.
 24. Trotsky, Leon, *The Permanent Revolution, and Results and Prospects*, Seattle: Red Letter Press, 2010.
 25. Väliaho, Pasi, *Biopolitical Screens. Image, Power, and the Neoliberal Brain*, The MIT Press, Cambridge MA, 2014.

Strategic And Tactical Transition

Abstract: My main thesis is that the transition has not been completed and that we are now in the midst of transition changes the world - that contemporary art fictionalizes or defictionalizes our human condition. In my paper, I will point to theorisations of contemporary human, cultural, and artistic practices that relate to antagonistic and certainly *turbulent* or transitional processings of production and reproduction in arts and culture. In broadest terms, the field of performing sociality and its performativity is *the field of politics*, which one may trace, with its rises and falls, from Aristotle's local (*zoon politikon*) to the utterly contemporary multiple confrontation of antagonisms and the potentiality of globality. That field is not only that of a voluntary or coercive ordering of the social, but also an affect or expression of human concern as well as wish that appears in all those activities that constitute *real life* as real, true life - i.e., art as life and life as art. My intent in this article is to point to the hybrid complexity of contemporary phenomena in relation to the criteria of the *politics of time* (dialectic historicisation) and *politics of space* (geographic difference) through transitional art. In relation to every contemporaneity that has occurred or is occurring at different times and in different places, the contemporary art and culture required different conceptualisations of »modernisation« and different conceptualisations of a critical response to the transition of global/local practices from the margins of society to its hegemonic centre, both internationally and locally.

Keywords: transition, image of the world, media, art, culture, society, globalism, ecosystem, anthropocene

Nikola Dedić

Doba savremene umetnosti

Apstrakt: Tekst analizira fenomen savremene umetnosti. Osnovna teza jeste da je savremena umetnost jedan od žanrova unutar istorije zapadne umetnosti koji je artikulisan tokom šezdesetih godina 20. veka. Osnova ovog žanra jeste zaokret od kategorije umetničkog dela ka kategoriji umetničkog predmeta, pri čemu se prethodnice ovog zaokreta mogu pronaći u nasleđu istorijskih avangardi, pre svega Dišanovom redimejdu. Tekst analizira epistemološke (uspon teorije na mestu umetničke kritike, istorije umetnosti i estetike), institucionalne (format kustoske izložbe, a potom i globalni art sistem bienala i umetničkih sajмова) i aksiološke (transgresija na mestu estetske vrednosti) aspekte ovog žanra.

Ključne reči: žanr, savremena umetnost, epistemologija, institucija, aksiologija, estetska vrednost, transgresija



koliko bi zainteresovani čitalac makar ovlaš bacio pogled na skoro pa nepreglednu količinu istorijsko-umetničke i teorijske literature koja se bavi umetnošću druge polovine 20. veka, mogao bi da uoči konsenzus autora u pogledu značaja šezdesetih godina: te sedme decenije očigledno je došlo do svojevrzne promene paradigme u dotadašnjem razvoju umetnosti. Ova promena se ogleda pre svega u napuštanju modernizma kao dominantnog interpretativnog okvira za tumačenje umetnosti: sa pojavom fenomena kao što su minimalizam, konceptualna umetnost, performans, hepening, pop art, lend art, i sl., kao da je započela nova etapa, nova epoha. Istorija umetnosti je koristila različite interpretativne konstrukte za tumačenje i objašnjavanje ove promene: jedan od standardnih termina

jeste 'neoavangarda', idiom kojim se potencira da su šezdesetih godina slikarstvo i skulptura, kao još od renesanse privilegovani mediji umetničkog rada, izgubili to privilegovano mesto – umesto slike ili skulpture, te sa njima povezanim konceptom stvaranja (kao oblika samoekspresije), umetnici rade sa selekcijom i medijem umetničke instalacije (kao oblikom proglašavanja ili konstruisanja umetničkog rada). Od sedamdesetih godina korišćen je termin postmodernizam, kojim se potencirao kraj velikih, hegelovskih metanarativa o umetnosti kao progresivnoj smeni stilova. Danas jedan od uobičajenih koncepata jeste onaj savremene umetnosti: tim pojmom se zbirno označavaju i eksperimentalne, transdisciplinarne prakse neoavangarde, i povratak štafelajnoj slici postmodernizma, i nepregledni zbir umetničkih pojava koje se danas mogu videti unutar globalne mreže bijenala, muzeja savremene umetnosti i umetničkih sajмова. Šta je, dakle, savremena umetnost? U našoj knjizi *Od dela ka predmetu*¹ u odgovoru na ovo pitanje izneli smo sledeću tezu: savremena umetnost je istorijska epoha radikalne redefinicije kriterijuma na osnovu kojih određeni objekat prepoznamo kao umetnički; osnova ove redefinicije jeste prelaz sa kategorije umetničkog dela na kategoriju predmeta. Samim tim, savremena umetnost jeste makrokulturološka formacija negacije i prevazilaženja modernizma i modernog poimanja umetnosti koja je artikulisana šezdesetih godina i koja traje do danas.

Ipak, činjenica da se savremena umetnost javlja šezdesetih godina ne znači da ovaj pojam treba koristiti kao isključivo hronološku odrednicu. Pre bi se moglo reći da je savremena umetnost samo jedan od žanrova koje je iznedrila zapadna kultura od 16. veka do danas. S tim u vezi, reći da istorija umetnosti radi ne sa umetničkom hronologijom već sa analizom umetničkih žanrova znači da svako istorijski dato društvo konstruiše određene objekte koje izdvaja iz sveta svih drugih vidljivih objekata i pridaje im naglašeni značaj. Samim tim, svako društvo artikulise izvesne *kriterijume* na osnovu kojih određene objekte diferencira od svih drugih. Analiza kriterijuma na osnovu kojih jedno istorijski kontingentno društvo određenim objektima dodeljuje određeno značenje jeste posao istorije umetnosti. Na primer: sliku slikarstva ne čini samo boja na platnu već i kriterijumi na osnovu kojih boja

1 Nikola Dedić, *Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2017.

na platnu biva prepoznata kao slika slikarstva; medij slike dakle nije samo materijal već materijal u njegovoj karakterističnoj upotrebi.² Ova upotreba materijala saglasno skupu određenih kriterijuma, to jest konvencija jeste žanr. Istorija umetnosti jeste istorija kriterijuma na osnovu kojih određeni predmet biva prepoznat ili kao umetnički ili kao obična stvar; drugim rečima, istorija umetnosti jeste istorija i teorija umetničkih žanrova. Zapadna kultura je od 16. veka do danas artikulisala barem tri dominantna umetnička žanra: žanr klasične, žanr moderne i žanr savremene umetnosti.

Žanr klasične, pred-moderne evropske umetnosti počivao je na striktnom sistemu pravila koja su dolazila iz veze slikarstva sa književnošću i retorikom: slika da bi bila prihvaćena kao slika slikarstva mora da ima temu, a ova tema mora biti obrađena na jasan i razumljiv način i mora se ticati hijerarhijskog poretka koji reflektuje *raison d'état* evropskih apsolutističkih vladara. Ovakva slika reprezentuje hijerarhijski poredak feudalne monarhije, zatim hijerarhijski sistem umetničkih žanrova (istorijsko slikarstvo naspram manje vredne mrtve prirode i pejzaža), te načelo *ut pictura poesis*. Do formiranja nove paradigme dolazi od sredine 18. veka, sa atmosferom koju najavljuje Francuska buržoaska revolucija – eshatološki razlog, te *raison d'état* prosvetnog apsolutizma, dolaze do svog kraja kada se javlja nova, liberalna koncepcija slobodne individue i novi oblik društvenih odnosa koji više ne bivaju posredovani velikim metanarativima religije, Boga ili vladarskog autoriteta. Reč je o pojavi nove istorijske paradigme koja počiva na ideologiji društvenog ugovora. Sa rađanjem individue koja se nosi sa opasnošću alijenacije, te otuđenosti od drugih članova zajednice, javlja se i nova koncepcija umetničkog dela – reč je o delu koje više ne počiva na *a priori* kriterijumima, to jest pravilima ili konvencijama po kojima treba slikati ili vajati: glavni cilj umetničkog rada stoga više nije slavljenje vladara, Boga ili nekog istorijskog događaja iz daleke prošlosti već načiniti objekat koji će se radikalno razlikovati od svih drugih objekata na svetu, od svih poznatih predmeta i stvari i to sredstvima koja su inherentna mediju slikarstva ili skulptu-

2 Ovakva formulacija je preuzeta iz: Stanley Cavell, »Music Discomposed« u: *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998. Videti i: Rosalind Krauss, »A Voyage on the North Sea': Art in the Age of Post-Medium Condition, Thames&Hudson, London 1999.

re, naime sredstvima koja ne počivaju na univerzalnom kanonu. Pitanje za umetnika modernog doba stoga jeste kako to postići? Istorija umetnosti uobičajeno koristi kategoriju ekspresije – umetnik svojim radom izražava svoje unutrašnje vizije, misli, osećanja i od svog dela čini autentični, individualni gest. Američki istoričar umetnosti Majkl Frid (Michael Fried) pak koristi jedan drugi termin – teatar, to jest teatralnost. Pojam teatra je prvi upotrebio francuski prosvetiteljski filozof Deni Didro (Denis Diderot) u svojim umetničkim kritikama iz pedesetih godina 18. veka i to u naglašeno pežorativnom smislu – termin se odnosi na izveštačenost, loš manir, prenaplašenost, *teatralnost* do tada dominantnog rokoko slikarstva. Glavni cilj umetnika jeste načiniti autentičnu, jedinstvenu, neponovljivu, dakle neteatralnu sliku – zajedno sa ovim njegovim terminom rođena je moderna potreba da se markira striktna distinkcija između umetničkog dela i običnih predmeta, stvari.³ Umetnički objekat jeste umetnički samo u meri u kojoj uspeva da transcendirira stanje predmetnosti, čime naš doživljaj tog dela biva suštinski drugačiji od načina na koji percipiramo i doživljavamo obične predmete.

Ipak, na način na koji je gore pomenuta distinkcija nastala u tačno određenom istorijskom trenutku, možemo reći i da je nestala sa istorijske scene, takođe u tačno određenom periodu. Naime, od šezdesetih godina dolazi do pojave jednog novog fenomena – minimalizma. Pitanje za umetnost koja nastaje nakon modernizma i sa pojavom minimalizma, više nije da li je neka slika uspela ili ne, da li je autentična (neteatralna) ili nije, već da li je uopšte slika. Za minimaliste i umetnike koji dolaze nakon minimalizma odgovor je nedvosmislen – rad u umetnosti jeste rad sa običnim predmetima; ovi predmeti se ne razlikuju od predmeta iz svakodnevnog života, kao što su stolovi, stolice i (zašto da ne?) – pisoari. Umetnost je u svom razvoju načinila zaokret (redefiniciju kriterijuma) od stvaranja slika i skulptura (modernizam) ka konstruisanju instalacija (savremena umetnost).⁴

Ovaj zaokret od dela ka predmetnosti, naravno nije bez istorijskih prethodnica – najznačajniji fenomen koji će otvoriti prostor za ovu

3 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1988.

4 Michael Fried, »Art and Objecthood«, u: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.

radikalnu promenu paradigme jesu istorijske avangarde; tipičan primer napuštanja kategorije umetničkog dela kao objekta koji se radikalno razlikuje od svih drugih objekata na svetu, od stvari jesu konstruktivistička konstrukcija, sa jedne strane i dadaistički redimejd, sa druge. Ipak, treba naglasiti da avangarde, kad je o ovome reč nisu celoviti i homogeni fenomen već da su, kao reakcija na istorijsku pojavu esteticizma, nastajale u procepu – između radikalizacije esteticističkih načela i njihovog potpunog ukidanja. Tipičan primer jeste sukob između Maljevičevog suprematizma, to jest ekspresionizma Kandinskog i Rodčenkovog konstruktivizma – u kvaziteološke i teozofske postavke belog kvadrata na beloj podlozi i dalje spada ideja ekspresivnosti, centralnog načela modernističkog poimanja slike koja nastaje u uslovima radikalne krize konvencija za mišljenje umetnosti kao takve. U modernističku logiku suprematističkog, kubističkog ili ekspresionističkog tipa utkan je problem solipsizma – umetnik radi u uslovima radikalne individualizacije umetničke proizvodnje i recepcije; delovanje umetnika nije više podržano nikakvim velikim stilom, školom, kanonom, institucijom i kako ne bi upao u zamku potpune nekomunikabilnosti svog rada umetnik mora da načini objekat koji će posmatrač doživljavati kao jedinstveni i neponovljivi ljudski gest. Reč je zapravo o radikalizaciji esteticističke ideje o autonomiji umetnosti – delo (slika, skulptura) ne upućuje ni na šta osim na sebe samo, značenje dela nije u svetu koji ga okružuje već u delu kao takvom. Razlika između dela i predmeta time je *ontološki* fundirana – delo *nije* stvar već je jedinstveni, intencionalni ljudski gest. Trenutak kada je ova logika rođena jeste kojih tridesetak godina pre pojave ekspresionizma i kubizma – sa Eduarom Maneom (Édouard Manet) koji je prvi artikulisao princip slike kao samodovoljnog objekta u kome stil apsolutno prevladava sadržaj: unutar ovakve modernističke logike ‘sadržaj’ umetnosti jeste čisto estetske prirode.

Sa druge pak strane, konstruktivizam, futurizam i dadaizam po prvi put napuštaju modernističku logiku – osnovna ideja jeste napustiti polje estetskog kao sfere potpuno odvojene od svakodnevne životne prakse i time ukinuti esteticistički koncept autonomije umetnosti. Konstruktivisti ovo sprovode preko načela konstrukcije – ulaskom u industriju i masovnu proizvodnju, umetnost više nije stvaranje autonomnih dela već preoblikovanje društvenih relacija. Na relativno sličan način, Dišan preko redimejda sprovodi deontologizaciju umetno-

sti i to prelazom sa formalne na semantičku ravan umetničke proizvodnje – umetničko delo ne čini objekat po sebi već sociološki postupak simboličkog priznavanja kojim se običan predmet može uzdići do ranga umetničkog rada. Dišan time ukazuje na socijalne determinante umetničkog rada. Umetnički objekat nije sam po sebi delo – on dobija status dela posredstvom autoriteta koji ga priznaje kao umetničko delo. Avangarde s početka veka su time obeležene procesom – između modernističke (ili estetske) paradigme kubizma, ekspresionizma ili suprematizma i anti- ili post- modernističke paradigme konstruktivizma, futurizma ili dadaizma. Unutar modernističke paradigme ‘sadržaj’ umetnosti je i dalje estetski; unutar konstruktivističko-dadaističke taj sadržaj počinje da bude društveni (fokus umetničke proizvodnje se pomera sa dela na društveni kontekst u kome ovo delo nastaje).

Ipak, konstruktivistička i dadaistička logika se u jednom bitno razlikuju – u svom odnosu prema instituciji umetnosti. I jedan i drugi fenomen umetnost doživljavaju kao oblik društvene prakse, oblik proizvodnje, to jest kao institucionalni konstrukt. Cilj konstruktivista je ukinuti ovu instituciju; to je posebno uočljivo sa ulaskom konstruktivizma u njegovu produktivističku fazu – umetnik je proizvođač tipičnih predmeta u službi narodnih masa kada nestaje jedinstvenost i neponovljivost umetničkog rada, a umetnik postaje neka vrsta inženjera čija se uloga svodi na određivanje standarda proizvodnje. Sa druge pak strane, dadaizam i, pre svega Dišan, ne ukida instituciju umetnosti – Dišan je ukinuo pojam izrade dela, tj. manuelni proces stvaranja, ali njegov redimejd i dalje čuva umetnost kao mentalni pojam. Očuvanje institucije umetnosti jedini je način da običan predmet bude percipiran kao makar i anti umetnički čin: modernističkom *delu* medijacija nije neophodna, zahvaljujući svojoj ontološkoj fundiranosti, delo na posmatrača može da deluje direktno i neposredovano – delo jeste prenošenje sadržaja svesti jedne osobe (umetnik) drugoj (recipijent) zahvaljujući veštini samoekspresije umetničke intencije od autora. Sa redimejdom pak razlika nije ontološki već je topološki fundirana – recepcija umetničkog objekta kao umetničkog moguća je samo intervencijom institucije umetnosti, to jest recepcija umetničkog predmeta je medijatizovana a intencionalnost i samoekspresija prestaju da budu problemski horizont ove umetnosti. To je upravo situacija od koje kreće savremena umetnost: savremena umetnost nastaje nakon neus-

peha avangardi da ukinu instituciju umetnosti; ona je produkt rekonfiguracije institucije umetnosti koja se dešava šezdesetih godina 20. veka. Žanr savremene umetnosti time ima svoje epistemičke, institucionalne i aksiološke normative kao i bilo koji drugi žanr umetnosti.

Započnimo sa epistemičkim normativom – naime, rađanje savremene umetnosti podrazumeva uspostavljanje *teorije* kao jednog od dominantnih mehanizama umetničke medijacije, odnosno samoreprodukcije umetnosti. Na primer, minimalizam (kao i svi umetnički fenomeni nakon njega) počiva na principu selekcije a ne stvaranja: modernizam je polazio od pretpostavke o umetniku kao potpuno nezavisnom autoru koji delo tretira kao sredstvo individualne samoekspresije, dok je kritičar doživljavan kao medijator između umetničkog dela, autora (privatno) i publike (javno); no, za razliku od ovakvog modernističkog shvatanja, u savremenoj umetnosti dolazi do poistovećivanja procesa stvaranja i procesa selekcije: zahvaljujući praksama redimejda, ali i činjenici da se umetnost sve manje bavi pitanjem umetničkog objekta, a sve više procesima i odnosima, relacijama između umetničkog i ne-umetničkog prostora, kreativni čin je poistovećen sa činom odabiranja, naime, savremeni umetnik nije onaj koji proizvodi umetničke objekte već onaj koji selektuje, *autorizuje* predmete. Ovo je logika umetničke instalacije – umetnik na sličan način kao i kustos bira, kombinuje predmete koji se po svojim materijalnim svojstvima često ne razlikuju od svakodnevnih, pri čemu uloga autora i kustosa postaje identična. Umetnički rad nije suma konkretnih dela već topologija institucionalno definisanih prostora u koji su integrisani kako tradicionalni umetnički objekti (slika, skulptura) tako i simboli konkretnog socijalnog konteksta, kulture, to jest predmeti preuzeti iz svakodnevice. Kriterijumi ove selekcije ne počivaju na univerzalnosti estetskog suda koji su unutar modernizma artikulisale umetnička kritika, istorija umetnosti ili estetika kao autonomne discipline estetske valorizacije, već na onome što se unutar svetova savremene umetnosti označava kao *teorija*: teorijom se označava hibridni žanr koji se od šezdesetih godina razvijao u umetničkim, aktivističkim i akademskim krugovima kritikom autonomnih, kanonskih modela filozofskog i posebno umetničkog rada; teorija je time predočena kao tekstualno ali i institucionalno izvođenje umetničkog diskursa. Ovaj epistemički zaokret teorije možda je najdirektnije artikulisao američki estetičar Artur Danto (Arthur Danto) svojom tezom o ‘svetu umetnosti’: umet-

nost ne čine isključivo umetnički objekti, to jest materijalni uslovi njihove fizičke pojavnosti – slika nije samo boja na platnu već i teorijsko-diskurzivna atmosfera unutar koje boja na platnu biva prepoznata kao umetničko delo. Ovo oblikuje specifični žanr teorijskog pisanja (koje se suštinski razlikuje od žanra istorije umetnosti, umetničke kritike ili estetike), neodvojivog od institucije savremene umetnosti – teorijska rasprava o umetnosti nije artikulacija vrednosnog suda kao u tradicionalnoj kritici već diskurzivna legitimizacija određenog gesta, čina ili predmeta kao umetničkog koji bi bez teorije i institucije koju ova podupire ostao nevidljiv, to jest neraspoznatljiv kao umetnički.

Ovo je svojevrsni institucionalni paradoks savremene umetnosti – zamenom estetskog društvenim sadržajem umetničkog rada (odnosno dela predmetom), savremena umetnost počiva na privilegovanju radova koji pokreću pitanja politike, angažmana, socijalne intervencije: biti savremeni umetnik znači raditi sa društvenim relacijama, kontekstom, baviti se društveno odgovornim problemima, intervenisati u sferu politike, ideologije, roda, rase, klase, i sl. Ali *zapravo* savremena umetnost upravo počiva na nekoj vrsti rekonfigurisane autonomije umetnosti, naime savremena umetnost nije moguća bez institucije umetnosti. Paradoks se ogleda u činjenici da upravo radovi koji na prvi pogled najviše dovode u pitanje instituciju umetnosti (od Dišanovog redimejda, do današnjih 'radikalnih' politički angažovanih, 'aktivističkih' praksi), preko intervencije teorije (oličene u figuri kustosa, na primer), reprodukuju tu istu instituciju. U ovom kontekstu, naširoko osporavana kritika neoavangarde koju je realizovao Peter Birger (Peter Bürger) ukazuje se kao ispravna. Njegova osnovna teza jeste da izvorne, tzv. istorijske avangarde kao svoj primarni cilj izdvajaju kritiku i dekonstrukciju autonomije umetnosti unutar građansko-buržoaskih društava. To ne znači kritiku i odbacivanje ranijih umetničkih škola i stilova i njihovu zamenu novim, već odbacivanje same kategorije stila ili umetničke škole kako bi se izvela kritika umetnosti kao društvenog sistema. Cilj je razoriti odvojenost umetnosti i svakodnevne društvene prakse i reintegracija umetnosti u ovu praksu. Kao takva, avangarda jeste bila reakcija na istorijske okolnosti u kojima je nacionalna, građansko-buržoaska koncepcija autonomije umetnosti dominantni i normativni okvir. Institucija umetnosti se, međutim, pokazala kao otporna na napad avangarde. Birger ovo označava kao postavangardnu fazu u razvoju umetnosti:

Karakterišemo ovu fazu tako što kažemo da je oživela kategorija umetničkog rada i da su procedure koje su izmišljene od avangarde, sa antiumetničkom namerom sada iskorišćene u umetničke svrhe. Ovo ne treba shvatiti kao 'izneveravanje' ciljeva avangardnih pokreta (ukidanje umetnosti kao društvene institucije, spajanje života i umetnosti) već kao rezultat istorijskih procesa koji se mogu razumeti sledećim vrlo opštim terminima: danas, kada je napad pokreta istorijskih avangardi na umetnost kao instituciju propao, i kada umetnost nije integrisana u životnu praksu, umetnost kao institucija nastavlja da preživljava kao nešto što je odvojeno od životne prakse (...) *Objet trouve* time gubi svoj karakter antiumetnosti i postaje, u muzeju, autonomni umetnički rad kao i bilo koji drugi.⁵

Savremena umetnost, konstituišući se na neuspehu avangardi da ukinu autonomiju umetnosti, time postaje oblik nove umetničke 'škole' ili 'stila'. Istorijska forma ovog novog 'stila' jeste kustoska izložba. Kustoska izložba, u obliku u kome danas postoji, teško da se mogla javiti pre druge polovine 20. veka – funkcija kustosa je sve do kraja šezdesetih godina uglavnom bila povezana s institucijama velikih muzeja. Muzeji su u svom tradicionalnom obliku doživljavani kao mesto arhiviranja, čuvanja, naučnog istraživanja, to jest kao mesta koja upravljaju procesima edukacija stanovništva, 'publike'. Osnovni formati ovoga bile su ili stručne, studijske izložbe (npr. umetničkih epoha, škola, pojava, i sl.) ili pak monografske, tzv. retrospektivne izložbe – u oba slučaja kustos je kao specijalista unutar institucije muzeja doživljavao između uskostručnog istraživača unutar jednog polja ili pak kao administrator između muzejskih kolekcija i javnosti. Tek sa transformacijom velikih bijenalnih izložbi, kao što je *documenta*, javlja se nova vrsta zanimanja – nezavisnog kustosa, a izložba postaje oblik kustoskog ne više administrativnog već u pravom smislu autorskog projekta. Trenutak uspostavljanja kustosa kao autora jeste izložba Haralda Zemana (Harald Szeemann) u okviru izložbe *documenta 5* u Kaselu 1972. godine, kojom je uveden danas dominantni format megaizložbe, to jest izložbe-spektakla. Transformacijom projekta *documenta*, a potom i drugih bijenalnih globalno, a ne više nacionalno orijentisanih

5 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press and University of Minnesota Press, 1984.

umetničkih izložbi (*Manifesta* npr.) načinjena je institucionalna infrastruktura za proizvodnju savremene umetnosti – umesto koncepta nacionalnih kultura koju je još uvek podrazumevao modernizam (kretanje od lokalnih, buržoaskih kultura ka jeziku univerzalnog modernizma), savremene megaizložbe podrazumevaju napuštanje visoke umetnosti i stvaranje transnacionalne ‘glokalne’ umetnosti, to jest nadnacionalnog kustoskog sistema. Postupak selekcije je i ovde ključan – nezavisni kustos ne radi sa kolekcioniranjem remek-dela već sa umrežavanjem, selekcijom i stvaranjem mikroarhiva. Ovim je načinjena promena paradigme – umetnost nije ono što stvaraju umetnici, već ono što, konstruisanjem diskurzivnog polja teorije, definiše kustos. Diferencijacija razlike između umetničkog i ne-umetničkog biva određena kustoskom intervencijom, to jest medijacijom, a ova razlika nije određena *ontološki* (umetnik koji stvara objekte drugačije od svih objekata na svetu, drugačije od predmeta i stvari) već *topološki* (kustos, ali i umetnik koji preuzima kustoski postupak selektovanja, biraju predmete iz sveta običnih stvari i prezentuju unutar sistema umetnosti u formatu umetničke instalacije, to jest kustoske izložbe).

Umetnost, dakle, unutar žanra savremene umetnosti nije oblik stvaranja već oblik kuriranja, selekcije i proglašavanja – osnovni problem jesu kriterijumi na osnovu kojih određeni predmet (ili gest, akcija) biva iniciran u instituciju umetnosti. Žanr savremene umetnosti, kao i svaki drugi žanr, time razrađuje specifičnu aksiologiju. Ovu aksiologiju je po prvi put artikulisao upravo minimalizam – zamenom dela predmetom, minimalizam se pozicionirao kao transgresivan u odnosu na do tada dominantni narativ modernizma. Najpre, a) minimalistički *predmet* jeste transgresija modernističkog kriterijuma da umetnost nastaje rukom autora – predmet nije gest već koncept koji autor može da projektuje, a rad mogu izvesti specijalisti; b) predmet je transgresija kriterijuma o dobrom ukusu – delo se ne tiče estetike već društvenih relacija, ono je izvan kriterijuma lepog, ružnog, uspelog, likovnog, originalnog, jedinstvenog, i sl.; c) predmet je transgresija ideje o univerzalnom delu koje se navodno stvara za večnost; i, kao najvažnije, d) predmet je transgresija podrazumevane granice između umetnosti i ne-umetnosti. Poslednja instanca je posebno važna i ona proizlazi iz zaokreta ka predmetnosti koji je započeo, na dišanovskim osnovama, minimalizam, a nastavlja glavni tok umetnosti sve do danas – savremena umetnost nije samo transgresija unutrašnjih kriterijuma

za mišljenje umetničkog rada (delo koje je ne-estetsko, apersonalno, ne-gestualno, ne-celovito) već mnogo više – spoljašnjih kriterijuma, tj. granice između umetničkog i ne-umetničkog.⁶ Ovo je povezano sa institucionalnim transformacijama (podelom rada) unutar sistema umetnosti gde je akcenat u definisanju ove granice, kao što smo već istakli, pomešten od umetnika ka kustosu. Institucija savremene umetnosti počiva na stalno fluidnim i fleksibilnim (topološkim) granicama između sveta specijalista (kustosi, kritičari, umetnici) i ne-specijalista. Savremena umetnost je time po pravilu paradoksalna za ne-specijaliste: autor stvara ambivalentno, transgresivno delo, dok kustos intervencijom teorije redefiniše granice umetničkog i ne-umetničkog i integriše predmet, gest ili čin u svet umetnosti, tj. instituciju umetnosti. Transgresija time biva centralna aksiološka odrednica, odnosno normativ u punom značenju te reči savremene umetnosti – na ovaj način treba razumeti procvat različitih 'abjektnih' postupaka, od radikalnog performansa, preko artvizma, do bio-arta (korišćenje najrazličitijih 'neumetničkih' postupaka u tradicionalnom smislu reči – od sado-mazohizma, preko pornografije, ambivalentne ideološke ikonografije, do kibernetike i biotehnologija). Kad je reč o transgresiji, savremena umetnost je podjednako fetišistički usmerena kao što je nekada bio modernizam u pogledu estetske vrednosti.

Savremena umetnost zbog toga i nije umetnost u tradicionalnom ili modernom značenju te reči – preciznija odrednica njenih postupaka bi bila anti-umetnost, što znači: savremena umetnost jeste istorijski žanr koji počiva na zameni dela predmetom, stvaranja proglašavanjem, to jest zameni estetske vrednosti transgresijom. Ona je time spektakularna kulturalna logika globalnog, postburžoaskog društva: savremena umetnost je zauzela mesto nekadašnjeg akademizma – globalna bijenala i umetnički sajmovi su njeni Saloni, globalne kustoske zvezde njeni Didro i Bodler, a transgresija njena nova estetika.

6 Natalie Heinrich, »Soumission – Transgression«, izlaganje sa konferencije u Centre du Graphisme 19. decembra 2006, Institute de la Communication et de Médias d'Échirolles, Université Stendhal Grenoble 3, juin 2007.

An Era of Contemporary Art

Abstract: This paper analyzes the phenomenon of contemporary art. The basic thesis is that contemporary art is one of the genres in the history of Western art that was articulated during the sixties. The basis of this genre is the shift from the category artwork to the category of artistic object, where the predecessor of this shift can be found in the legacy of historical avant-gardes, especially Duchamp's readymade. The text analyzes the epistemological (the rise of theory which replaced art criticism, art history and aesthetics), institutional (the format of curator's exhibition and then the global art system of biennials and art fairs) and axiological (transgression which replaced aesthetic value) aspects of the genre.

Keywords: genre, contemporary art, epistemology, institution, axiology, aesthetic value, transgression

Rastko Močnik

U umetnosti, savremenost počinje 1917.

Apstrakt: Ova šematska analiza umetničkih praksi 20. veka organizuje se oko hipoteze da su istorijske avangarde projektovale ukidanje autonomne estetske sfere koja se istorijski formirala u viševjekovnom procesu ideološke emancipacije od svojih društveno-istorijskih uslova i mogućnosti. Gde su avangarde mogle vezati svoj projekat na isto tako radikalne društveno-političke pokrete, realizovale su ga kroz postestetske prakse kao produktivizam ili proletkult u postoktobarskom Sovjetskom Savezu ili u umetnosti narodnooslobodilačkog pokreta u Jugoslaviji. Na drugoj strani barikade pokušali su obnoviti estetsku sferu postestetskim praksama kao modernizam ili socrealizam. Obema je trebala vanestetska podrška, modernizmu umetničko tržište, socrealizmu vladajuća politička ideologija. Savremena umetnost nastavlja taj retro-estetski proces, podržavajući ga umetničkim sistemom, materijalnom egzistencijom buržoaske estetske ideologije. Tekst se završava pregledom nekih od umetničkih pokušaja da se probije zatvoreni horizont savremene umetnosti.

Ključne reči: savremena umetnost, avangarda, estetska ideologija, estetski ideološki aparati



ta je danas umetničko delo?

Šetnja Kineskim zidom, leš ajkule u staklenom tanku punom formalina, a i tradicionalna panelna slika; oskvrnuće svete ikone i obnova zaboravljene narodne pobožnosti; konzerva paradajza ili konzerva umetnikovog govna; nema prisutnost umetnice u muzeju, ili krvava samopovreda umetnikova; gajenje algi ili sociološka anketa...

Golim opisom, izgleda, nećemo pronaći ono distinktivno obeležje koje turističku posetu Kineskog zida razlučuje od umetničkog perfor-

mansa, vandalizam od umetnosti, amatersku nauku od umetničke akcije...¹

Kriza ontologije umetničkog dela²

Kao što kaže školska mudrost, u umetničkom delu je nešto više od šetnje, konzerve ili ankete javnog mnjenja. Tu banaliju filozofski je diskurs izneo u pretencioznom obliku koji je za nas produktivan, jer vodi formalizaciji problema. Povodom Raušenbergovog (Rauschenberg) *Kreveta* (1955) i kasnije Oldenburgove *Spavaće sobe* (1963), Artur Danto (Arthur Danto) formulisao je niz aksioma koji određuju ontologiju umetničkog dela:³

- (1) Realni objekat **R** je deo artefakta **A**.
- (2) Nije svaki deo artefakta **A** deo realnog objekta **R**.
- (3) Realni objekat **R** može se odvojiti od artefakta **A** i posmatrati kao *samo R*.
- (4) Bilo bi pogrešno poimati **A** kao deo sebe samog, to jest, kao **R**.
- (5) Ali se u izvesnom smislu može reći da **A** jeste **R**.

- 1 Na prvi pogled izgleda kao da savremena umetnost ukida svaku mogućnost distinktivnog obeležja koje bi definisalo umetničko delo kao umetničko. Neizbežno se time briše i granica između umetničkog i ne-umetničkog registra: »[...] fragmentisanje, uvođenje neorganskog načina povezivanja i eksternalizacija doprineli su brisanju jasnih i uvođenju fluidnih granica između umetničkog i neumetničkog registra. Konsekvence toga naročito su vidljive u savremenoj umetnosti, u kojoj više ne postoji nekakav opipljiv kvalitet koji bi se mogao nazvati umetničkim. Većina postupaka, tehnika, medija, praksi koje postoje u registru umetnosti kao slične ili gotovo iste postoje i u drugim, neumetničkim registrima. Običan, svakodnevni predmet vrlo često se može sresti u galeriji sa statusom umetničkog dela koji, najčešće, gubi čim se nađe van umetničkog konteksta.« Maja Stanković, *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, FMK, Beograd 2015, 83–84.
- 2 Ovim pomalo pretencioznim međunaslovom ukazujemo na istorijski prelomnu situaciju u kojoj se možda po prvi put u sada globalizovanoj »zapadnoj« umetnosti zbiva ontološka kriza umetničkog dela. Prva takva kriza sa ikonoborstvom (726–787 i 814–842) zahvatila je samo istočno hrišćanstvo. Dok je istočna teologija raspravljala o ontološkom statusu ikone, Zapadnjaci su govorili o njenim efektima, dakle već u 8. i 9. veku problematiku su organizovali u perspektivi pastorage. Za opširnu dokumentaciju, v.: Hans Belting, *Slika i kult. Istorija slike do epohe umetnosti*, Akademska knjiga, Novi Sad 2014.
- 3 Arthur Danto, »The Artworld«, *The Journal of Philosophy*, god. 61, br. 19, 1964.

Jednom formulisani, ovi aksiomi retroaktivno izgledaju evidentni za tip umetnosti kakvom pripadaju *Krevet* i *Spavaća soba* ili, na primer, Vorholove (Andy Warhol) *Konzerve Campbelllove supe* (1962). Ali je domet tih aksioma univerzalan: i Mikelandelov *Strašni sud* možemo gledati kao raspored boja na zidnom malteru, a Da Vinčijevu *Tajnu večeru* kao naslagu obojenog ulja na omalterisanom zidu. Doduše mi tako ne gledamo – i to nas dovodi do pitanja kako interpretirati Dantoov aksiom (2). Taj aksiom određuje onaj »višak« iz školske mudrosti, i možemo ga formulisati ovako:

(2') Postoji najmanje jedan element *e* koji pripada umetničkom delu *A*, a ne pripada realnome objektu *R*.

Prema Dantou, taj višak – taj dodatni i specifično estetski element jeste određeni predikat koji on naziva »umetnički relevantnim predikatom«. U Mikelandela i Da Vinčija, i u čitavoj postrenesansnoj umetnosti do avangardi, umetnički relevantni predikat sastoji se od toga da umetnička dela nešto *predstavljaju, reprezentiraju*.

Krevet, Spavaću sobu ili *Fontanu* (R. Mutt, 1917) doduše možemo posmatrati kao krevet, spavaću sobu ili pisoar, ali prava *Einstellung* koja nam otvara pristup do umetničkog dela jeste stav koji u ovim predmetima gleda *reprezentaciju* kreveta, spavaće sobe ili fontane. Kod *Fontane*, umetničko delo predstavlja jedan prošireni, ali plauzibilni, pojam fontane;⁴ ali isti efekat postižu i *Krevet* i *Spavaća soba*: kad ih posmatramo kao umetnička dela, ugledamo reprezentovani predmet na način na koji ih do sada nismo videli. Kod Oldenburgove *Spavaće sobe* za taj nam efekat danas i ne treba »estetski stav«, dovoljna je istorijska distanca: savremeni posmatrač u instalaciji prepoznaje »pedesete«. Istorijska distanca u određenim slučajevima postiže isti efekat kao estetska naštimovanost: oslobađa nas ideološke interpelacije koja je u ono sopstveno

4 Danto smatra da »Fontana« ne reprezentira i da ne pripada reprezentativnoj umetnosti. Izgleda da Danto tu retrospektivno, već sa stanovišta savremene umetnosti, redukuje ipak složeniji efekat, koji je *Fontana* verovatno imala u svoje doba. Ako želimo da očuvamo interakciju između izloženog predmeta i naslova, treba reći da *Fontana*, kao reprezentacija, postiže polifoni-humorni efekat: »u nekom smislu, i to je fontana«. No *Fontana* pretenduje da prevaziđe ovu efemernu dosetku i da izazove priznanje za večnost: »i to je umetničko delo«.

doba izloženog predmeta bila sastavni deo njegove praktične, svakidašnje percepcije. Za buntovnu mladež pedesetih, ona je spavaća soba u pedesetim bila »ružna«; a kasnije, ta ista malo starija mladež mogla je u njoj videti samo još istorijski dokument, s one strane opozicije između ružnoće i lepote. (Oldenburgova *Spavaća soba* u tom smislu zapravo nije neko veliko dostignuće, pošto je izložena 1963. godine.)⁵

Fovisti su uz reprezentaciju uveli jedan novi i dodatni element – umetničko delo uz to što reprezentira, još i nešto *izražava*. Tako, na primer, *Zavoj na putu u Estak* Andrea Derena (André Derain) (1906) predstavlja lokalitet u gradiću Estak (L'Estaque) – a uz to i izražava specifičan osećaj, miks »objektivne« atmosfere i »subjektivnog« afekta za koji delo sugerše da se rađa na tom lokalitetu.

A kad već raspoložemo izražajnim, ekspresivnim predikatom, možemo se i odreći predstavnog, reprezentativnog predikata: tako dobijemo »apstraktni ekspresionizam«, umetnost koja izražava, a da uz to ništa ne predstavlja (na primer Džekson Polok /Jackson Pollock/, *Broj 1 [Lavandna magla]*, 1950).

U simboličkim operacijama i njihovim rezultatima, a to je i umetnost, fascinantno je da i *odsustvo* određenog poteza nešto znači. Uz uslov, naravno, da smo kadri da to odsustvo primetimo. Taj je uslov ispunjen kad umetničko delo prekrši neku konvenciju kroz koju tako

5 Iz ove perspektive jasno se može uočiti razlika između modernizma i postmodernizma. Modernizam »deaktivše« ideološku interpelaciju ideoloških elemenata koje predstavlja na estetski način, i omogućava posmatraču da posmatra interpelacijski mehanizam, a da mu ne podleže. Ono što tip umetnosti, koji Danto naziva reprezentativnim, reprezentira, nisu realni predmeti, nego ideološki predmeti čiji je sastavni deo interpelacijski mehanizam. Dok modernizam predstavlja interpelacijski mehanizam ideoloških elemenata na način koji ga neutralše, postmodernizam reciklira ideološki element zajedno s njegovom »aurom«, sa njegovom interpelacijskom moći. U postmodernizmu mehanizam interpelacije ostaje prikriven i aktivan. Na primer: delo koje reklamiraju kao reprezentativno za grupu »Mladih britanskih artista«, zove se *Fizička nemogućnost smrti u duhu živog* (Dejmijen Herst /Damien Hirst/, 1991; 4,3 m duga ajkula u vitrini napunjenoj formaldehidom); da je to modernističko delo, zvalo bi se *Ajkula* ili *Morski tigar*; ali pošto je postmodernističko to jest savremeno, kandidno se nadovezuje na drevni hrišćanski *topos* »razmišljanja o poslednjim stvarima, τα ἔσχατα«. Ukoliko postmodernizam reciklira elemente iz prošlih umetničkih dela, ne preuzima ih dakle kao estetske, nego kao ideološke elemente. (Više o tome u: »Postmodernizam i alternativa«, u: *Alterkacije*, XX vek, Beograd 1998.)

reći spontano posmatramo artefakt. U estetskom ambijentu, gde umetnička dela ili predstavljaju ili izražavaju ili i jedno i drugo, otvara se mogućnost artefakta koji i ne predstavlja i ne izražava. Takva su Mondrijanova dela (Piet Mondrian), a Danto daje primer kasnijeg umetnika Džona Maklohline (John McLaughlin) (*Bez naslova*, 1948).

Na pozadini odsustva očekivanih umetnički relevantnih predikata može se uvesti nov predikat. Prema Dantou, to je čuvenom *Fontanom* uspelo Marselu Dišanu (Marcel Duchamp) (R. Mutt, *Fontana*, 1917). Taj artefakt, prema Dantou, ništa ne predstavlja i ne izražava, on je redimejd. »Biti redimejd« nov je umetnički relevantan predikat koji je otvorio i nov horizont za umetničko stvaranje. Retroaktivno, svim artefaktima pre *Fontane* dodaje se nov predikat »nije redimejd«; a otvara se i četvero novih mogućnosti za artefakte koji jesu redimejd. Pored ne-reprezentativnog i ne-ekspresivnog redimejda, kakav je, prema Dantou, *Fontana*, sada se može proizvesti redimejd koji je reprezentativan, ali nije ekspresivan (na primer cipela Marine Abramović koju čuva Muzej savremene umetnosti u Ljubljani metonimijski predstavlja umetnicu i njezino delo, ali ništa ne izražava); redimejd, koji je ekspresivan ali nije reprezentativan (na primer instalacije sa dečjim igračkama Mareta Kovačića ništa ne predstavljaju, ali izražavaju nostalgiju za određenim deplasiranim pogledom, pogledom patuljka ili diva⁶); i redimejd koji je i reprezentativan i ekspresivan (na primer fotografija Olivera Toskanija (Toscani) *Bosnia Soldier*, korištena za Benetonovu reklamnu kampanju godine 1994, okrvavljenim vojničkim pantalonama i košuljom predstavlja smrt vojnika, a izražava užas rata; ili industrijski izrađene zlatne čačkalice Alenke Pirman iz godine 2001. predstavljaju luksuz i izražavaju ambivalenciju prema bogatstvu).

No uvođenje predikata redimejd je problematično: dok reprezentativnost i ekspresivnost označavaju kognitivne modalitete, redimejd se odnosi na artefakt kao predmet, tačnije na modalitet unosa predmeta u estetsku sferu. Redimejd bi dakle pripadao jednoj drugoj paradigmi, paradigmi »unošenja elemenata u umetničko delo«, i u toj paradigmi bio bi granični slučaj.

6 Na primer na izložbi *Voleći pogled*, Mestna galerija Ljubljana, 2006; http://www.markokovac.org/ljubeci_pogled/view_muzej.htm. Pristupljeno 30. 6. 2017. Cf. i tekst u katalogu izložbe: Rastko Močnik, »Ljubeći pogledi – Loving sights«; reprint u: isti, *Vesetje v gledanju*, Založba /*cf., Ljubljana 2007.

Unošenje elemenata u artefakt vrlo je stara praksa. Ervin Panovski (Erwin Panofsky) iz toga je napravio celu nauku. Na primer: Mane (Édouard Manet) je u *Doručku na travi* (1863) preuzeo konfiguraciju triju figura sa grafike Markantonija Rajmondija (Marcantonio Raimondi) (*Parisov sud*, prema Rafaelovom crtežu, 1515–1520); Mone je alternativno obradio Maneov siže na nedovršenoj slici od koje nam ostaje fragment (1865–1866), a Pikaso (Picasso) je na Maneovu temu izradio brojne varijacije (1962). Sanja Iveković preokrenula je tradicionalni postupak, nije unela neki prošli element u novu formulaciju nego je u repliku luksemburškog nacionalnog monumenta unela nov element – trudnoću, i digla celu artistsčku Evropu (*Lady Rosa of Luxembourg*, 2001). Citat, nadovezivanje, polemika, parodija, stalne su prakse u vizuelnim umetnostima, i to na najrazličitijim razinama: na nivou teme, sižea, motiva, kompozicije, konture, kolorita... Na nivou teme ili »sadržaja«, u reprezentativnoj umetnosti čak treba vrlo specifikirano raspravljati o prenošenju ili preuzimanju, pošto postoje standardni žanrovi, stalni sižei, stalni motivi itd. Kod tih stereotipnih tematika, sižea itd. relevantno nije toliko preuzimanje koliko odstupanje od tradicije ili prethodnikâ. U »konceptualnoj« umetnosti, koju Gombrih (Ernst Gombrich) suprotstavlja reprezentativnoj,⁷ preuzimanje, tj. poštovanje kanoničkih stereotipa obavezno je, a skretanja, ako uspeju, uvode nove epohe.⁸

Preuzimanje estetskih elemenata i njihova reartikulacija

Intuitivni pojam unošenja ili preuzimanja treba dakle iznijansirati. Mane je od Rajmondijeve grafike preuzeo konfiguraciju detalja, raspored i držanje dve muške i jedne ženske figure, dakle »formu«, a ne

7 Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton UP, New York, 1960. Gombrih klasificira kao konceptualnu umetnost npr. umetnost drevnog Egipta, grčku arhajsku umetnost, pravoslavnu ikonu, zapadnoevropski srednji vek, a reprezentativna umetnost su po njemu klasična grčka umetnost, helenizam, renesansa i postrenesansna zapadna umetnost.

8 Na primer »ikone novog stila« (koje je Mihail Pselos (Mihail Pselos) nazvao »oduhovljeno, živo pismo«, *empsychos graphê*) u 10–11. veku uvele su formalne inovacije u vizantijski ikonopis. Ta je transformacija postala moguća tek posle pobeđe poštovanja ikona u 9. veku kad se stabilizovao ontološki status ikone. V.: Hans Belting, *Slika i kult. Istorija slike do epohe umetnosti*, Akademska knjiga, Novi Sad 2014.

»sadržaj« (nimfu i dva rečna boga). Istovremeno je banalizirao sadržaj – božanstvena bića zamenio je dokonim malograđanima. A to je bilo moguće pošto je za Manea estetska praksa *formalan problem*, koji se može rešavati na bilo kojoj građi, dakle preferencijalno na sadržaju koji neće ometati formalnu bravuru, a to je upravo banalni materijal.⁹ Preuzeti element *reartikuliše se* prema zahtevima estetske prakse koja ga preuzima i prerađuje.

Prema vanumetničkom ideološkom zahtevu, Mazačo (Masaccio) je imao da iz predrenesansne konceptualne umetnosti »preuzme« nimb iznad glava Hrista i apostola (*Porez*, kapela Brankači, 1424). Suprotno tradiciji, oreole je nacrtao u perspektivi. Preuzeti element, svetački venac, Mazačo je *reartikulisao* shodno logici linearne perspektive. Relikt jedne druge simboličke formacije Mazačo je procesirao posredstvom tehnologije nove umetničke prakse.¹⁰ To nije bila samo afirmacija »nove« – u Gombrihovim terminima – reprezentativne umetnosti protiv »stare« konceptualne, nego najpre i prvenstveno afirmacija umetničke prakse kao autonomne prakse, autonomne čak i u odnosu prema religioznoj ideologiji koju je umetnost od tada počela uzimati za predmet svoje reprezentacije, i prestala joj se podređivati kao svojoj vodilji i svom programu. Emancipacija umetnosti od dominacije religiozne ideologije, koju je izvela renesansa, izvršila se tako da je umetnost počela obrađivati religijske ideološke elemente (ovde nimb tj. oreol) kao *tehničke* probleme u novom specifično estetskom horizontu reprezentacije. A tehnički problemi perspektivnog predstavljanja reša-

9 Rade Pantić je upozorio da Mane ostvaruje Floberov larpurlartistički estetski program koji je Flober formulisao ovako: « Ce à quoi je me heurte, c'est à des situations communes et un dialogue trivial. Bien écrire *le médiocre* et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique [...]. Ça s'achète cher, le style! » [– Mučim se sa običnim situacijama i trivijalnim dijalogom. Dobro napisati *ono osrednje* i ujedno uspeti sačuvati svoj izgled, svoj obris, čak i svoje reči, to je zaista đavolji posao [...]. Stil se skupo plaća!] (Pismo gospođi Louise Colet, 12. septembra 1853, u: Gustave Flaubert, *Correspondance*, sv. 3, Édition Conard, Paris, 1928, 338; naglasio Flaubert.)

10 Na fresci je inače očita napetost između stare i nove slikarske prakse: Mazačo je uveo perspektivu (pored oreola i zgrada te stepenica mosta na desnoj strani obrada grupe apostola) ali je sačuvao »sinhroni« prikaz: freska prikazuje tri vremenski različita momenta novozavetne epizode (Matej 17, 24–27: Hrist naređuje Petru da uhvati ribu, Petar hvata ribu, Petar plaća porez).

vali su se prema postupcima perspektive¹¹ podjednako kod oreola kao kod zgrada i gradskih ulica u istom setu fresaka. Religiozni ideološki element tretira se dakle kao bilo koji drugi predmet slikarskog predstavljanja. Mazačov gest emancipacije umetničke prakse i umetničkog dela, od religiozne ideologije, deo je istorijskog procesa autonomizacije kulture kao posebne društvene sfere, relativno nezavisne od ekonomske i pravno-političke sfere.¹²

I Mazačo i Mane preuzimaju elemente iz drugih simboličkih formacija tako da ih reartikulišu prema logici vlastite estetske prakse. Ta je reartikulacija kod obojice osobito očita jer i jedan i drugi radikalno transformišu simboličku formaciju u koju se heterogeni elementi uvoze. Obojica uvode nove umetničke logike – Mazačo perspektivistički reprezentacionizam, a Mane larpurlartistički formalizam. Reartikulacija preuzetog elementa sastavni je deo proizvodnje nove simboličke formacije, a u operacijama kojima je izložen preuzeti element simptomatski se kondenzuje uspostavljanje novog horizonta umetničke prakse.

Unos vanestetskog predmeta i reartikulacija estetske sfere u celini

Kod Dišanove *Fontane*, međutim, odnos je drugačiji: tu se ne reartikuliše uvezeni element, nego se predmet *u celini* prenosi u estetsku sferu, on zapravo nasilno upada u estetsku formaciju i zahteva da se ta formacija menja, da se sama njena logika reartikuliše. Još kod Manea, reartikulisao se element, uvezen u novu formaciju; kod Dišana, od estetske formacije se traži da se pod udarom uvoza heterogenog elementa reartikuliše i time postane nova. Industrijski predmet, u celini prenesen iz vanestetske sfere u estetsku sferu, za sebe traži da mu se prizna estetska relevantnost.

Tim zahtevom i tim prenosom dolazi do »proširene reprodukcije«
Maneovog dostignuća. Maneovim larpurlartizmom umetnost se zasn-

11 Tehniku linearne perspektive sistematizovao je Leon Batista Alberti (Leon Battista Alberti) tek desetleće posle Mazačove izvedbe (*De pictura*, 1435).

12 Proces autonomizacije kulturne sfere, povezan s usponom finansijskog kapitala u Italiji u 14. i 15. veku, analizirala je Maja Breznik u: *Kultura današnjih darov*, Sophia, Ljubljana 2009.

va na svojoj vlastitoj ideologiji, a uvođenjem redimejda samoutemeljena umetnost dokazuje sposobnost da se sopstvenom snagom proširuje i na sebi strana područja. Estetski imperijalizam pretpostavlja estetski fetišizam: konstituisanje estetske sfere kao autonomne sfere *par excellence*, sposobne sopstvene nezavisne i proširene reprodukcije »bez obzira« na društvene i istorijske procese.¹³ Paradoksalno, time se uspostavlja i platforma za kasnije »kritičke umetnosti« koje sa etabliranog nezavisnog estetskog stanovišta podučavaju društvo o tome šta u njemu ne valja, šta treba menjati itd.

Larpurlartistički obrt napušta umetnost čija se specifična estetska ideologija ugrađuje u okvir neke druge ideologije (religije, humanizma, scientizma, monarhizma, istoricizma, nacionalizma...) i otvara horizont umetnosti čija se estetska ideologija zasniva takoreći na sebi samoj. U tom istorijskom preobražaju radikalno se menjaju i estetska ideologija i njena materijalna egzistencija u umetničkim institucijama.

Vanestetski predmet ne može postići estetsko priznanje, a da se ne menja samo ustrojstvo estetske sfere: da se robni fetišizam kome podleže serijski industrijski proizvod zameni estetskim fetišizmom koji konstituiše umetničko delo.¹⁴ Ta operacija podrazumeva:

1. da se za buržoasku ideologiju tipični antagonizam između sveta robe, profiterstva, instrumentalne zainteresovanosti na jednoj strani i

13 Time se dovršava proces konstituisanja autonomne sfere kulture koji počinje u renesansi. U modernoj »zapadnoj« (= kapitalističkoj) estetskoj ideologiji umetnička dela posmatraju se kao *a priori* nezavisna od istorijskih i društvenih uslova svoje produkcije. Kad posmatramo baroknu katedralu, ispred nje ne zamišljamo lomaču na kojoj spaljuju jeretike i veštice. Kad se divimo Fra Anđelikovim (fra Angelico) freskama u manastiru San Marko, mi ne mislimo na lihvarske poduhvate medičijevaca iz kojih su taj manastir i te freske finansirani. V. Maja Breznik, *Kultura današnjih darov*, Sophia, Ljubljana 2009.

14 Estetski konstituisano umetničko delo vraća se doduše u svet robnog fetišizma – bar u onom delu umetničke proizvodnje koji ostaje pod dominacijom kapitalističkog sistema. Nedavno istraživanje umetničkih ideologija u Sloveniji razotkrilo je da vizuelni umetnici tumače tržišnu cenu artefakta kao neposredan prevod njegove estetske vrednosti. Shodno tome, praktični cilj svakog umetnika treba da bude da se probije u *art system*, umetnički sistem. Logika je ista kao kod *Fontane*: artefakt postaje estetski predmet tek kad se integriše u estetski ideološki aparat, a kad mu je jednom priznata estetska priroda, on se može takmičiti na tržištu. V. Maja Breznik, *Posebni skepticizam v umetnosti*, Sophia, Ljubljana 2011.

na drugoj strani sveta nezainteresovane lepote, estetske samosvrhovitosti ukida u korist »višeg« sveta umetnosti;

2. da estetska sfera ojača svoju moć asimilacije i osposobi se da integriše čak svog nekadašnjeg antagonistu.

Fontana je bila priznata kao umetničko delo, obe su operacije dakle uspele. Ove su operacije omogućile estetskim praksama da napuste avangardističke preokupacije i krenu jednim drugim putem, za koji se pokazalo da vodi daleko.

Cena bekstva od avangardnih zahteva je golema: estetske prakse izgubile su svoju specifičnu tehničku problematiku. Redimejd dramatično deklariše taj gubitak: tehnika izrade potisnuta je u vanestetsku preistoriju, u serijsku industrijsku proizvodnju; sva se estetska »tehnika« redukuje na prenos predmeta iz vanestetske sfere u estetsku sferu. Dakle na ideološki udar kojim se menja logika estetske institucije, materijalne egzistencije estetske ideologije. Minimalni estetski »tehnički« gest uklapa se u dantoovsku logiku: da bi uspeo, on treba da isprovocira ideološki skandal i da na svoju stranu regrutuje prestižne instance iz »sveta umetnosti«, galerije, kritičare, poznavaoce, kolekcionare, mecene, muzeje, akademičare, »teoretičare«, zvezde mondenog života ...¹⁵ *Fontana* je u tom pogledu još naivno poštena. U kasnijoj, tj. u savremenoj umetnosti, umetnička tehnika sve bestidnije traži skandal, pribegava ambivalenciji, nejasnim formulacijama koje izazivaju interpretacijski delirij i uzbuđenje u svetu umetnosti, dakle maksimiraju onaj specifični estetski element koji od izloženog predmeta stvara umetničko delo.

Jedan od limita savremenih praksi jeste izlaganje prošlih umetničkih dela kao redimejda. Time se retroaktivno fetišizira umetnička tradicija. Dok su avangarde prošlu umetnost proglašavale paseističkom, savremena umetnost je fetišizira. U najperverznijim manifestacijama tom postupku podvrgavaju se dela same avangarde. Time avangardi oduzimaju njenu specifiku i arhiviraju je u muzej *Kunstgeschichte*. Uslov za taj parazitski gest jeste da se izbriše za avangardu konstitutiv-

15 U tom kontekstu možemo razumeti preferenciju savremenih diskursa o umetnosti za filozofski diskurs i njihovo više-manje sistematsko isključivanje teorije. *Ad hoc* intuitivizam savremene filozofije i njezino oslanjanje na idiosinkratičku retoriku dobro se uklapaju u logiku savremenog »sveta umetnosti«.

ni diskontinuitet: uspostavljanjem revizionističkog kontinuiteta između avangardi i tradicije, savremena umetnost obezbeđuje sebi direktan kontakt sa tradicionalnim kanonom, što joj je nužno za sadašnje održavanje estetske institucije na kojoj se zasniva.

Naknadni fetišizam prošlosti potreban je savremenoj umetnosti da bi zagarantirao estetski fetišizam u sadašnjosti. Raskid sa avangardom, koji je počeo u revolucionarnoj godini 1917, prevladao je u poslednjoj trećini 20. veka u okviru neoliberalne kontrarevolucije i ubrzane likvidacije tekovina socijalističkih revolucija od međunarodnog kapitala i lokalnih kompradorskih birokratija.

Osnovna ideja avangardi jeste da se razbije elitistički izolacionizam buržoaske estetske sfere, te da umetničke prakse neposredno intervenišu u istorijske procese radikalne promene društva. Avangarde nisu u stanju da same ostvare svoj program: ali ga mogu realizovati ako se sretnu sa društveno-političkim snagama koje isto tako nastoje da revolucionarno menjaju društvo. Do tog susreta došlo je u Oktobarskoj revoluciji, u prvim godinama Sovjetskog Saveza i u nekim socijalističkim revolucijama, uključivši i jugoslovensku.¹⁶ Poslednji put taj se susret dogodio osamdesetih godina prošlog veka u Jugoslaviji, kada se samoorganizovana alternativna kultura omladinskih masa preplela sa političkom i teorijskom alternativom, stvorivši pluralističku antisistemsku platformu u okviru antisistemske socijalističke federacije¹⁷ – što je moglo rezultirati u socijalističkoj kulturnoj revoluciji, da nije bilo ugušeno ujedinjenim antisocijalističkim nastupom birokratija političkih (državno-partijskih) i ideoloških (školsko-kulturnih) aparata.¹⁸

16 Jugoslovensku narodnooslobodilačku i revolucionarnu umetnost u tom smislu analiziraju novije studije: Mirjana Dragosavljević, Miloš Miletić, Mirjana Radovanović, *Lekcije o odbrani: prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*, Kurs i Kancelarija za Jugoistočnu Evropu Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd 2016; i: *Slavica tergestina*, br. 17, god. 2016, *The Yugoslav Partisan Art*, ur. Jernej Habjan i Gal Kirn, http://slavica-ter.org/data/uploads/slavicater_17-2016_web_pc.pdf.

17 Za koncept antisistemskih pokreta kao pokreta otpora protiv kapitalističkog svetskog sistema, v. Giovanni Arrighi, Terence K. Hopkins, Immanuel Wallerstein, *Antisystemic movements*, Verso, London 1989. – Za specifično jugoslovensku artikulaciju antisistemskih pokreta u okviru antisistemske države, v. Rastko Močnik, »Protisistemske strategije ob koncu sistema«, u: *Teorija za politiko*, Založba /³cf., Ljubljana 2003.

18 Više o tome u: Rastko Močnik, *Koliko fašizma?*, arkin, Zagreb 1998.

Postavangardna rekonstrukcija estetske sfere

Dok su avangarde lomile buržoasku estetsku sferu, prakse koje počinju sa *Fontanom* su je, naprotiv, rekonstruisale. Njima se inauguriše nova simbolička formacija u čijem se horizontu praktikuje umetnost kapitalističkog bloka 20. veka, i koja se konsolidira uništenjem socijalističkog sveta, dostignuvši saturaciju na početku 21. veka. Može se reći da *contemporary art* – savremena umetnost – počinje godine 1917. sa *Fontanom*.

Taj je rez osposobio estetsku sferu da uprkos napadima avangarde nastavlja svoju relativno autonomnu egzistenciju. U njenom restituisanom polju estetske prakse mogle su se nastaviti *kao da nije bilo avangarde*. Avangarda je, međutim, bila odgovor na »kraj umetnosti«, koji se, kao »sve velike svetsko-istorijske činjenice«,¹⁹ desio dva puta,²⁰ prvo Maljevičevim *Kvadratom* (1915), a drugi put Rodčenkovim triptihom *Crvena boja, žuta boja, plava boja* (1921).²¹ Ignorišući avangardistički odgovor, modernizam ostaje u restaurisanom estetskom polju, a da nema više šta da radi. Otuda frenetično menjanje »stila, struja, škola«: panika da se iskoriste *residua* već anahronističnog estetskog rezervata podudara se sa zakonom tržišta da se ponuđeni proizvodi sve brže veštački diverzifikuju. Logika umetničkog tržišta ista je kao logika tržišta prašaka za pranje veša: ista tvar, različita pakovanja, a sve zavisi od propratnih reklamnih diskursa. Estetski fetišizam modernizma kohabitira sa generalizovanom komercijalom, tačnije, prosperira pod

19 »sve velike svetsko-istorijske činjenice«... *Osamnaesti brimer Luja Bonaparte* (1852) Karl Marks otvara sledećom čuvenom rečenicom: »Hegel je negde primetio kako se sve velike svetsko-istorijske činjenice i ličnosti javljaju, takoreći, dvaput. Samo je zaboravio da doda: prvi put kao tragedija, drugi put kao farsa.« (Prev. Hugo Klajn)

20 »... kao što se uopće državni preokret, ako se ponovi, u poverovanju ljudi, tako reći, sankcionira. Tako je Napoleon dva puta podlegao i dva puta protjerali su Bourbone. *Ponavljanjem postaje ono, što se u početku činilo samo kao slučajno i moguće, nečim zbiljskim i potvrđenim.*« (G. W. F. Hegel, *Filozofija povijesti*, Kultura Zagreb, 1951, 289, kurziv naš.)

21 Razlika između Rodčenkovog artefakta i kasnijeg modernističkog monohromnog slikarstva (Iv Klajn /Yves Klein/, Mark Rotko /Mark Rothko/) upravo je razlika između avangarde i linije koja ignoriše avangardna dostignuća i afirmiše se kao još jedna genijalnost u bogatom šarenilu umetničkog stvaralaštva. Rodčenko je kasnije izjavio: »Doveo sam slikarstvo do logičnog završetka i izložio tri platna: crveno, plavo i žuto. Objavio sam: završeno je!«

dominacijom ideologije »preobraženih oblika«²² – profita (tržište umetničkih dela), rente (autorska prava), konkurencije (borba između umetnika za ulaz u art-sistem i održavanje u njemu) itd.²³ Anti-avangardističko *aggiornamento*, ažuriranje društvenog polja kulture i umetnosti omogućilo je umetničkim praksama da nastave sa svojom apartnom egzistencijom, prilagodivši se odnosima kasnog kapitalizma, kao što su se u renesansi adaptirale na mecenat, u baroku na kleričku kontrolu ili u klasicizmu na akademsku disciplinu pod starateljstvom administrativne monarhije.²⁴

U antiavangardističkoj umetnosti, koja se situirala u sistemski kapitalistički okvir, možemo uočiti periode ili, bolje, formulacije koje iznenađujuće odgovaraju uzastopnim istorijskim fazama kapitalizma. Monopolističkom kapitalizmu posle Prvog svetskog rata odgovara postavangardni modernizam »velikih« umetnika pod zaštitom »velikih« (monopolističkih) umetničkih institucija. Estetska sfera funkcioniše »autonomno«, ne odnosi se na svoju spoljašnjost, ponaša se kao da je ne dotiču ni političke perturbacije ni klasne borbe.²⁵ *Unutar* tog okvira pojavljuje se

22 »Preobraženi oblici, *verwandelte Formen*« su oblici »u kojima [obličja kapitala] istupaju na površini društva, u delovanju različitih kapitala jednih na druge, u konkurenciji i u običnoj svesti agenata proizvodnje.« (Karl Marx, *Kapital*, tom 3, Prosveta, Beograd, 1978, 27.) To su ideološko »preobraženi« oblici, u kojima se pojavljuju društvene činjenice koje Marx konceptualizira u istorijskomaterijalističkoj analizi kapitalizma. Cena je preobraženi oblik vrednosti, profit je preobraženi oblik viška vrednosti, nadnica je preobraženi oblik vrednosti radne snage – a konkurencija između pojedinih kapitala je preobraženi oblik klasne konsolidacije kapitalističke klase. – Na centralnost koncepta preobraženih oblika u Marksovoj teoriji prvi je ukazao Merab Mamardašvili u napisu iz 1970. godine »Превращенные формы (О необходимости иррациональных выражений)«, <http://filosof.historic.ru/books/item/foo/so1/z0001103/sto23.shtml> ; ili: http://slidebook.net/-_58f472861723dd126cb9d936.html.

23 Za analizu interakcije estetskih ideologija i komercijalizacije na području beletristike, v.: Maja Breznik, »The double role of the writer as worker and rentier«, *Primerjalna književnost*, jun 2012, god. 35, br. 1. <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-MY0HWQHE>. Pristupljeno 4. 7. 2017; a za interakciju u vizuelnim umetnostima, v. ista, *Posebni skepticizam v umetnosti*, n. d.

24 Andrej Pezelj (*Umetnost in disciplina. Zgodovina urjenja umetnikov, tkalcev in beračev v klasični dobi*, Založba /*cf., Ljubljana, 2016) sjajno analizira disciplinske prakse na području vizualnih umetnosti u francuskom 17. i 18. veku i ukazuje na vezu između klasične tradicije i savremene umetnosti.

25 Upravo zbog te autonomije modernistički larpurlartizam pogodna je umetnost za autoritarne i diktatorske režime. Rade Pantić je pokazao da je period

otpor, prvo sa nadrealizmom, kasnije, kad kapitalistički sistem zahvata kriza, sa ekspresionizmom, socijalnom umetnošću, sa *neue Sachlichkeit*: ipak, svi ti otpori podrazumevaju autonomnu estetsku sferu. Posle Drugog svetskog rata, fordističkim kapitalizmom upravlja socijalna država, koja se u kulturi profilise kao »estetska država«, a larpurlartistički modernizam doveden je do krajnosti u apstrakciji, enformelu, raznim akademskim varijantama pod zaštitom velikih državnih kulturnih institucija. Napokon dolazi do loma: neoliberalna reakcija uništava socijalnu državu, kapitalistička produkcija prelazi u »postfordistički« režim, zaoštrava se eksploatacija u svetskim razmerama – a umetnost postaje *contemporary art*, savremena umetnost.²⁶

Savremeni estetski fetišizam radikalno je promenio odnose između umetničkih praksi i institucija koje te prakse omogućavaju, ali i uramljuju, kontrolišu i disciplinuju. Dok su u renesansi, pa čak u baroku i klasicizmu, umetničke prakse mogle slomiti ili barem zaobići institucionalne okvire i stvoriti sebi adekvatne nove institucije, u savremenoj umetnosti praksa se mora klanjati instituciji, laskati joj i udvarati joj se, kako bi izmamila njeno priznanje. Paradokсно, to nije znak moći estetske institucije – nego je simptom slabosti estetskih praksi i kulturne sfere u celini.

Još jednom o odnosu između umetnosti i ideologije

Odnos između umetnosti i ideologije klasičan je *punctum dolens* u tradiciji istorijskog materijalizma.²⁷ Da bismo osvetlili istorijski obrt

šestojanuarske diktature u Jugoslaviji doba procvata modernizma i umetnosti uopšte, vreme intenzivne interakcije sa zapadnim kulturno-umetničkim centrima – i period »intimističkog estetizma« u srpskom slikarstvu. V. Rade Pantić, »Ideologija intimističkog estetizma u srpskom modernističkom slikarstvu između dva svetska rata«, u: *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek, Tom tri: Moderna i modernizmi*, Orion art, Beograd 2014.

26 Ova analogija između opšteg kretanja kapitalizma i procesa u kulturi-umetnosti izgleda mehanička, suviše neposredna i »ne-dijalektička«. Zbog neposrednog i svesnog podređivanja umetničkih praksi logici kapitalističkog tržišta i kulturnim politikama kapitalističke države, odnosi strukturne nadodređenosti (u kojima je logika kapitalističkog načina proizvodnje posredno nadodređivala procese u svim društvenim sferama, pa i u kulturi-umetnosti) možda su se postepeno pretvorili u odnose neposrednog određivanja.

27 Nadovezujemo se na altiserovsku obradu te problematike. Za sažeto izlaganje

koje je izvela savremena umetnost, moramo se nakratko vratiti tom problemu. Polazimo od jednostavne intuicije da ideološki elementi u umetničkom delu deluju drugačije nego u svakodnevnom opštenju. Mihail Bahtin kao primer polifonijskog teksta navodi ovaj odlomak iz *Male Dorit* Čarlsa Dikensa (Charles Dickens):

Večera je bila takva da podstakne apetit [...]. *Najređa jestiva raskošno pripremljena i raskošno naslušana; najodabranije voće; najpreizvrsnija vina; čude-
sa od visprenosti, kujundžijske, u posudu zlatnom i srebrnom; grnčarijske, u
kineskom porculanu i staklariji; bezbroj svakojakih đakonija za čula ukusa,
mirisa i vida – bili su uključeni u sastav te gozbe. O, kakav je čudotvorac bio
taj Merdle, kakav velikan, kakav svemogućnik, kako blagosloveno obda-
ren, da mu svi pozavide, – jednom reči: kakav je to bio bogataš!*²⁸

Bahtinovsku polifoniju čine heterogeni ideološki elementi:

1. Odlomak počinje »neutralnim« narativom »objektivnog« pripovedača. (U običnom fontu.)
2. Sledi opis u »homerskom« maniru. Autor podešava u tradiciji utvrđeni stil opisa raskošne gozbe. To je preuzeti ideološki element koji se reartikuliše samim svojim pojavljivanjem u jednom konkretnom novom kontekstu. (U kurzivu.)
3. Sledi iskaz u »slobodnom indirektnom govoru«:²⁹ neposredno predstavlja reakciju koju »ostentativna potrošnja«, prikazana u pasusu 2, treba da izazove u učesnika gozbe; odaziv je predstavljen kao da ga neposredno izgovaraju učesnici; time se sugeriše da je traženi efekat zbiljski bio postignut. (Podvučeno.)

dostignuća, a i poteškoća i protivrečja altiserovske obrade umetnosti, v.: Nikola Dedić, »Marksizam između modernističke i postmodernističke teoretske paradigme: slučaj Luja Altisera«; isti, »Altiserova 'škola'«; Rade Pantić, »Pjer Mašerej«, sve u: Nikola Dedić, Rade Pantić, Sanela Nikolić, *Savremena marksistička teorija umetnosti*, Orion art i Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015.

- 28 Mihail M. Bahtin, *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd 1989, 62. Citat je iz *Male Dorit* Čarlsa Dikensa (Charles Dickens), 12. poglavlje, 2. knjiga.
- 29 Slobodni indirektni (neupravni) govor, *discours indirect libre*: citirani iskaz pojavljuje se bez uvodnog glagola (kazati, misliti, pitati itd.). Ono što bi u običnom indirektnom govoru bila podređena rečenica, koja bi počinjala sa »da« (Kazao je, da...; Mislili su, da...), u slobodnom indirektnom govoru postaje nezavisna rečenica.

4. Odlomak se završava komentarom pripovedača iz prvog pasusa. Fingira, kao da je neposredno izveden iz reakcije »domorodaca« ovog sveta parade i snobizma, kao da bi taj zaključak mogli izvući i učesnici sami. Taj kompozicijski postupak daje završnoj replici dvostrukom statusu: ili je to »domorodački« zaključak – pa nam pripovedač sugerije da se oni klanjaju zlatnom teletu – ili je to sarkastičan pripovedačev komentar, čime pripovedač kompromituje svoju navodno neutralnu poziciju, a celi odlomak retroaktivno poprima ironijski ton. Retroaktivno se menja (»dublira«) i pasus 2: »homerskoj« tradiciji ne sledi samo pripovedač, njom se rukovodi i domaćin gozbe.

Ideološki elementi u ovom pasusu deluju na dva glavna načina:

- a. Oni su *prikazani kao ideološki* elementi: mi ih prepoznavamo kao ideološke elemente i uviđamo njihovu interpelacijsku snagu – a da joj ne podležemo. Tako deluje pasus 3.
- b. Oni *nisu* prikazani kao ideološki elementi – i mi im podležemo. To je slučaj sa pasusima 1 i 4 (ako poslednji pasus shvatamo kao pripovedačevu intervenciju sa kojom se automatski slažemo).

Pasus 2 nalazi se nekako između *a.* i *b.* Mi *prepoznavamo* tradicionalni »topos«, ali nam se postepeno razotkriva da je pasus iskazan sa stano-
višta *common sense* gostiju na gozbi. Pasus dakle čitamo i kao književni kliše i kao ispisani iz perspektive »nativnog« subjekta ideologije taštine i snobizma.

Ideološke elemente tipa *a.* estetski postupak »obrađuje«, predstav-
lja ih kao ideološke, ukazuje na njihovu interpelativnu snagu, ali im tu snagu oduzima³⁰ – tako da ideološki funkcionišu samo »unutar tek-
sta«, a ne u procesu čitanja.³¹ Ideološki elementi tipa *b.* su, naprotiv,

30 Estetska obrada predstavlja ideološke postupke na specifičan način, tako da im oduzima njihovu specifičnu ideološku efikasnost ili, kako bi rekao Džon Ostin (John L. Austin), njihovu »ilokucijsku snagu« (Džon L. Ostin, *Kako delovati rečima*, Matica srpska, Novi Sad 1994). Ilokucijska snaga je ona dimenzija koja od iskaza pravi obećanje, naređenje, molbu itd. U umetničkom delu mi dakako prepoznamo da je iskaz, na primer, molba za oprostaj (»Oprosti, majko Božja, oprosti«), ali je ilokucijska snaga literarnog iskaza »ispražnjena«, Ostin bi rekao »*etiolated*, isprana, obezbojena, izbledela«. To je, među ostalim, i razlog da buržoasko pravo ne kriminalizira vredanje, ako je iskazano u umetničkom delu.

31 Za koncept estetske prakse kao sekundarne obrade, *sekundäre Bearbeitung*,

oni koji omogućuju da drugi ideološki elementi funkcionišu na način tipa *a*. Prvi način funkcionisanja ideoloških elemenata (tip *a*.) daje estetskim delima njihovu estetsku³² i »kritičku« dimenziju. A onaj drugi način funkcionisanja ideologije u umetničkom delu (tip *b*.) je »nekritički« uslov njegove eventualne kritičnosti. U odlomku iz Dikensa, elementi tipa *a*. pripadaju ideologiji taštine, koja reprodukuje nepravedno, opresivno i eksploatatorsko društvo, a elementi tipa *b*. pripadaju ideologiji koja kritikuje to društvo. Ideologija tipa *b*. je praktična ideologija proizvodnje umetničkog dela: umetnički proizvođač je doživljava kao prevashodno tehničku problematiku koja mu omogućava uspešno izvršenje estetskog zadatka.³³

Formalno je ideološka šema umetničkog dela (dominantna ideologija koja uspostavlja polje estetske obrade i mnoštvo ideologija koje se u tom polju estetski obrađuju) analogna formalnoj šemi nacionalne nulte institucije – nacija je polje koje omogućava međusobnu komunikaciju/prevođenje između mnoštva heterogenih ideologija i njihovih materijalnih egzistencija (institucija) i koje se u svakom istorijskom momentu nalazi pod dominacijom neke posebne ideologije.³⁴ U estetskim praksama, dominantna ideologija omogućuje konstrukciju umetničkog proiz-

ideoloških elemenata, v.: Rastko Močnik, »Teorija umetnostnih praks«, u: *Vesjele v gledanju*, Založba / *cf., Ljubljana 2007.

- 32 Barem u romanesknoj literaturi bitan estetski učinak je »neumestivost« subjekta ideologije ili njegovo osciliranje između različitih registara. U navedenom odlomku u pasusu 2 čitateljka i čitalac osciliraju između identifikacije sa subjektom »književne tradicije« i (uslovne) identifikacije sa »nativnim subjektom« sveta taštine i snobizma; retroaktivno, ovo može da bude i gledište domaćina koji svesno manipuliše »nativnom« ideologijom (Merdlovo stajalište); pasus 3 formulisan je na način da čitateljku i čitaoca navede na (bezuslovnu) identifikaciju s naratorom – sve dok se ne ispostavi da je ta identifikacija pogrešna (»prava« identifikacija, ali samo uslovna, jeste ona sa »nativnim« subjektom); pasus 4 je ambivalentan.
- 33 U svetlu ove analize ispravne su i »prva« i »druga« altiserovska teorija umetničke proizvodnje (v. Dedić i Pantić, n. d.), samo što se odnose na različite načine funkcionisanja ideologije u umetničkom delu. »Prva« teorija prema kojoj umetničko delo uvodi »unutrašnju distancu« u ideološke formacije (prikazuje ih kao ideologiju i time ih kritikuje, omogućava emancipaciju od njihove interelacijske snage), opisuje funkcionisanje ideoloških elemenata tipa *a*. »Druga« teorija, prema kojoj umetničko delo kao specifična »ideološka forma« učestvuje u reprodukciji odnosa dominacije, opisuje funkcionisanje tipa *b*.
- 34 Za koncept »nacije kao nulte institucije«, v.: Rastko Močnik, *Tri teorije: ideologija, nacija, institucija*, CSU, Beograd 2003.

voda, pa bismo je mogli nazvati »konstruktivnom ideologijom«. Njen odnos prema drugim ideologijama nije jednostavan odnos dominacije-podređenosti, nego je njen položaj heterogen u odnosu na položaj mnoštva drugih ideologija: ona je van polja estetske obrade, ona omogućava njihovu estetsku obradu i konstruiše polje obrade. Konstruktivna estetska ideologija nije bilo koja ideologija: istorijski je neka varijanta vladajuće ideologije ili vladajućoj bliske ideologije. U renesansi konstruktivna ideologija prvo se nadovezuje na humanizam (varijantu vladajuće ideologije) i kasnije na neoplatonistički scijentizam (perspektivistička tehnička problematika), sve dok se u drugoj polovini 19. veka u larpurlaru ne emancipuje i postaje »autonomnom« estetskom ideologijom.

Iz toga proizlaze i napetosti kod preuzimanja elemenata iz prošlih konstruktivnih ideologija. U odnosu prema prošlim konstruktivnim ideologijama aktuelna konstruktivna ideologija rešava protivrečan zadatak. S jedne strane, treba da ih integriše u svoj mehanizam: i da time obezbedi vlastitu legitimnost i proizvede učinak istorijskog kontinuiteta; dakle, aktuelna konstruktivna ideologija treba da preradi prošle tako da u njenom okviru funkcionišu na način *b*.; sa druge strane, isto tako da legitiše svoje postojanje, aktuelna konstruktivna ideologija treba da degradira prošle u *predstavljene* ideologije, jedne između svih ostalih, i da ih tretira na način *a*. U odlomku iz Dikensa ovo protivrečje iskorišćeno je za poseban efekat u tekstu: opis gozbe prvo pročitamo kao iz visoke tradicije preuzeti stereotip za ponešto egzaltiranu literarnu bravuru u ime pripovedača, dakle kao element prošle konstruktivne ideologije koji, integrisan u aktuelnu, funkcioniše na način *b*. A posle sarkastičnog pripovedačevog zaključka na kraju, opis gozbe se retroaktivno otkriva kao dat iz perspektive nativaca, domorodaca sveta taštine i hipokrizije. Mogli bismo, dakle, zaključiti da estetski postupak nije, kao što to misle altiserovci, unutrašnje protivrečan i na kraju neuspešan pokušaj ideološke totalizacije različitih ideoloških mehanizama, u cilju pomirenja ideološke heterogenosti i time reprodukcije vladajućih odnosa dominacije i eksploatacije. Naprotiv, estetski postupak iz vlastitih protivrečja stvara estetske efekte koji su istorijski specifični: u Dikensovom tekstu konstruktivna ideologija (»kritički moralistički realizam«) destabilizuje tekst, zbunjuje praksu čitanja, izbacuje čitateljku i čitaoca iz ideoloških rutina i automatizama da bi se na kraju uhvatili za moralistički humanizam – za nedvosmisleno buržoasku, čak malograđansku ideologiju adaptaci-

je i dakle reprodukcije postojećeg društva opresije i eksploatacije.

Kad Mane u *Doručku na travi* preuzima elemente prošle konstruktivne ideologije, iz njih evakuiše »sadržaj«, semantiku, i integriše ih kao čiste kompozicijske, formalne elemente.³⁵ Mane time deklarirše princip larpurlartističkog formalizma »semantika nije važna, forma je sve«.³⁶ Formu preuzima iz visoke tradicije, ali je i pročišćava, rešava je nepotrebnog narativnog balasta – tako da tek u njegovoj formulaciji klasična forma dolazi do ispunjenja. Maneova pretenzija, hegelovski rečeno, u tome je da pojam visoke tradicije dovede do egzistencije u zbilji – ili da zbilju slikarstva dovede do njenog pojma. Time istorijski specifično (upravo hegelovski) rešava unutrašnje protivrečje estetskog poduhvata. Humanistička nostalgija za svetom kojim su još hodali bogovi razrešava se u pikniku dokonih malograđana.

Savremena umetnost: transgresija estetike ili estetski imperijalizam?

Istorijsko specifični konstruktivni postupak u savremenoj umetnosti Natali Enik (Nathalie Heinich) opisuje kao »transgresiju«,³⁷ a Danto kao uvođenje novih umetnički relevantnih predikata. Oboje su u pravu: savremeno umetničko delo prvo subvertira estetsku instituciju, a posle izazove ekspanziju te institucije koja ga integriše uključivši i

35 Treba doduše uzeti u obzir da je već kod *Parisovog suda* Rajmondija-Rafaela semantika »preuzeta« i estetizovana. Nimfa i bogovi poentiraju »antiknost« scene, oni čak nisu neposredno ni deo predstavljene trojanske legende.

36 Viktor Šklovski u tekstu »Poetika i proza u kinu« (prvi put objavljeno u: B. M. Eihenbaum (ur.), *Poetika kino*, Kinopečat, Moskva-Leningrad, 1927; engleski prevod: B. M. Eikhenbaum (ed.), *The Poetics of Cinema, Russian Poetics in Translation*, Vol. 9, 1982) uvodi distinkciju između semantičkih komponenata i konstrukcijskih ili formalnih komponenata u umetničkom delu (literarnom tekstu, filmu). Šklovski iz ove distinkcije izvodi žanrovsku razliku: dok u prozi prevladavaju semantički postupci, u poeziji prevladavaju formalni ili »formalno geometrijski« postupci. Tako je film *Šesti deo sveta* Dzige Vertova (1926) konstruisan prema poetsko-formalnom principu, dok Pudovkin u *Majci* (1926) počinje sa semantičkim principom, a postepeno ga zamenjuje formalnim postupcima. – Ono što Šklovski smatra univerzalnim »poetskim« principom, više nam izgleda istorijsko specifični modernistički postupak.

37 Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris 2014. Pitanju transgresije-subverzije vратиćemo se u nastavku ovog teksta.

subverziju. Ove faze su istovremene ili, tačnije, povezuju se u *circulus vitiosus*, začarani krug: bez subverzije nema integracije, a integracija ukida subverziju. Do modernizma, estetska praksa crpla je svoju dinamiku iz unutrašnjih kontradikcija, a u savremenoj umetnosti završava u paradoksu.

Paradoks razrešava umetnička institucija priznanjem – i time je konstruktivna ideologija iz umetničkog dela prešla u instituciju. Umetničko delo ne konstruišu više estetski postupci imanentni samom delu, nego estetska institucija, materijalna egzistencija estetske ideologije, koja se afirmiše kao presudna instanca, vanjska umetničkom delu. Savremeni estetski »dispozitiv« (rečeno u fukoovskom žargonu) zavisi od ekspanzivnosti estetske institucije (u njenoj pluralnosti: galerija, muzeja, bienala, škola, diskursa...).

Savremena konstelacija ne samo da umetnost podređuje ideologiji nego i estetsku ideologiju vraća u predmoderno stanje. U racionalnom liberalnom svetu, umetnost postaje enklava magijske misli: odriče se racionalističkom opštem skepticizmu i vraća se posebnom skepticizmu, karakterističnom za magijske prakse. Kao što u društvima koja praktikuju magiju kritički procenjuju svakog pojedinačnog šamana posebno, ali veruju u magiju uopšte – tako i mi savremenici kritički ocenjujemo svako umetničko delo posebno, ali verujemo u umetnost uopšte. U magijskim društvima vraćevi se procenjuju sa stanovišta idealne opšte predstave o magiji – a kod nas se o umetničkim delima sudi sa stanovišta implicitne predstave o idealnoj umetnosti. Ta implicitna umetnička univerzalija materijalizovana je u umetničkim institucijama ili, kao što se prikladno kaže, u art sistemu.³⁸ Umetnički sistem (Danto ga je još pomalo romantičarski nazivao »svetom umetnosti«) dakle oktroiše priznanje koje od industrijskog proizvoda, egzotičnog izleta, prirodnonaučnog eksponata ili ankete javnog mnjenja napravi umetničko delo.³⁹

38 Više o ograničenom ili posebnom skepticizmu u umetnosti v. u: Maja Breznik, *Posebni skepticizam v umetnosti*, Sophia, Ljubljana 2011. Konceptualnu opoziciju između posebnog skepticizma, karakterističnog za magijsku ili mitološku misao, i opšteg skepticizma koji definiše naučnu misao, uveo je Lojd (G. E. R. Lloyd) kad je analizirao početke grčke nauke.

39 Džordž Diki (George Dickie) ovako je sažeo Dantoov opis funkcionisanja umetnosti u savremenosti: »Umetnost u opisanom značenju je: 1. artefakt, 2. kome je neko društvo ili neka društvena podgrupa podelila status kandidata za vredno-

Treba imati na umu da to priznanje nije direktno priznanje estetske vrednosti artefakta: priznaje mu se samo opravdanost *pretenzije* na estetsko vrednovanje. Sama ocena umetničke vrednosti rezultat je svega onoga što artefakt, njegov kreator i njegovi promotori uspevaju da isprovociraju nakon što im je bilo dozvoljeno da uđu u svet umetnosti. Tim mehanizmom napokon je rešena aporija suda ukusa: artefakt zadobija opštevažeću ocenu sakupljajući u svom prolasku kroz svet umetnosti pojedinačne subjektivne sudove. Kvantitet se tu neposredno pretvara u kvalitet: što više izložbi, kritika, intervju, što se više umetnica i umetnik pojavljuju u galerijama, na bijenalima, u društvenim hronikama, u žutoj štampi, na sportskim terenima, na plažama, na žurkama, na predsedničkim prijemima i policijskim stanicama, na državnim proslavama i na sudovima – to se više kotiraju njihova umetnička dela. Ako izbiye skandal, utoliko bolje: nije važan sadržaj odazivâ, nego njihov kvantitet, eventualno intenzivitet. Estetski fetišizam verno podražava logiku robnog fetišizma koja niveliše kvalitativne osobine i valorizira apstraktni kvantitet. Prevlašću kvantitativnog načela, za umetnost se otvorila mogućnost da svoju tradicionalno zanatsku i personaliziranu proizvodnju dopuni serijskom masovnom i stereotipiziranom proizvodnjom: da umesto odabrane berbe vina kontrolisanog porekla ponudi koka-kolu.⁴⁰

Uspešnim uključenjem pisoara u polje umetnosti demonstrirala se, ako nije i ojačala, integracijska moć estetske sfere. Njena je reprodukcija dobila nov zamah, i to u kritičnom trenutku, kad je pod udarom avangardi izgledalo da već popuštaju zidine kule od slonovače, da pod naletom masa privilegija malobrojnih postaje bogatstvo svih.

su ocenu.« *Defining Art, American Philosophical Quarterly*, god. 6, br. 3, 1969.

40 »O prilici 57. venecijanskog bienala 2017«, slovenačka artistska grupa IRWIN izložila je *NSK State Pavillion* u palati Ca' Tron, zgradi Università IUAV di Venezia. Kuratori Čarls Eše (Charles Esche) i Zdenka Badovinac predstavljaju izložbu kao »oruđe da se ponovo razmisli građanstvo, zajedničko nasleđe i namenjena državi. [Izložba] otvara pitanja koja danas najviše uznemiravaju političku državu – migracija, istorija i identitet.« (Sajt grupe IRWIN na engleskom, 4. jula 2017: <http://www.follow-irwin.net/whats-up/nsk-state-pavilion-venice/>) – Grupa NSK počela je ovim glumljenjem »Države NSK« godine 1992, kad se okačila za opštu euforiju stvaranja novih država. Posle dvadeset i pet godina oni još rade to isto. »Država NSK« nije se plasirala baš na bienale, ali se nametnula tamo blizu.

Estetizacija ideologije i napredak u umetnosti

Uslov estetske beatifikacije vanestetskog elementa toliko je banalan da obično izmiče pažnji: kao umetničko delo, pisoar ne služi više svojoj svrsi. Onaj umetnički višak koji od trivijalnog predmeta pravi estetski objekat, onaj Dantoov dopunski element u savremenoj umetnosti je manjak, nešto što se predmetu oduzima, što mu fali – što treba da se izbací iz predmeta na njegovom putu u estetsku sferu, što se žrtvuje da bi predmet postigao samosvrhovitost umetničkog dela.

Naizgled u suprotnosti sa tim uslovom da artefakt može ući u svet umetnosti samo po cenu osakaćenja »ilokucijske moći«⁴¹ artističkog gesta⁴¹, afirmisala se jedna vrlo omiljena strategija plasiranja u umetničku ustanovu – podiranje umetničke ustanove. Iz toga se često zaključuje o navodno subverzivnom karakteru savremene umetnosti. Taj tip umetničkih praksi naveo je neke ideologe da estetske prakse istorijski klasifikuju u ključu »reprodukcija / transgresija«. Prema toj šemi, posle ogromnog bloka »klasične umetnosti«⁴² koja je reprodukovala konvencije, došla je »moderna umetnost«⁴² koja je konvencije kršila – a konačno se istorija završava »savremenom umetnošću«⁴² koja napada samu granicu između umetnosti i ne-umetnosti.⁴²

Ako dinamiku ove istorijske eskalacije projektujemo u praksu lomljenja granica između umetnosti i ne-umetnosti, dobijemo otprilike ovakav progresivni niz: biblijska scena, mitološka anegdota, istorijski događaj, portret, jesu umetnost; pa i mrtva priroda; pa i pejzaž; pa i obojeni geometrijski likovi; pa i geometrijski likovi bez boje; pa i jedno-bojne površine; pa i pisoar; pa i krevet; pa i hrpa zarđalih železnih šipki; pa i šetnja Kineskim zidom (itd., videti prvi paragraf ovog napisa).

Nije teško pronaći ideološku matricu ovog subverzivnog marša kroz istoriju kojom institucija umetnosti postaje sve šira i deblja. To je neoliberalna interpretacija prve klauzule 1. člana *Deklaracije prava čoveka i građanina* iz godine 1789:⁴³ »Ljudi se rađaju i ostaju slobodni i ravnopravni.«⁴³ Tim potezom srušeno je staro neslobodno i neravnopravno društvo i uspostavljeno društvo bar formalne i apstraktne uni-

41 V. napomenu 40.

42 Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris 2014.

43 »Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits.«

verzalne slobode i ravnopravnosti. A neoliberal i neoliberalka čitaju tekst Deklaracije u identitetskom ključu: »ljudi« njima dakle znači »muškarci«. Neoliberalka i neoliberal denunciraju lažnu univerzalnost mačističke dominacije i zamišljaju dalji istorijski tok u progresivnom nizu politike priznanja⁴⁴: a i žene; a i religijske manjine; a i etničke manjine; a i rodne manjine... itd. Rezultat nije da društvo postiže neku bolju i univerzalniju univerzalnost, nego da se raspadne na identitetske zajednice koje izlažu svoje pripadnice i pripadnike identitetskom teroru, ideološkoj cenzuri, grupnoj disciplini itd. Frontovi klasnih borbi raspuste se u hiljade vapaja za priznanjem, kojima upravljaju državne agencije, koje nevladine organizacije preuzmu u krilo svoje brige, i koji se materijalizuju u folklornim društvima, u etničkom biznisu, u državnim komisijama za ravnopravnost itd. Umesto formalnih prava apstraktnog »čoveka« dobijemo konkretne povlastice identitetskih zajednica. Klasnu konfrontaciju prekrije multikulturalizam.

U nasrtaju na granice između umetnosti i ne-umetnosti možemo iz drugog ugla ugledati deo opšteg procesa estetizacije društvenih procesa i praksi. Sa artističkog gledišta, proboji kroz granicu umetnost/ne-umetnost izgledaju kao drske provokacije čija je nagrada priznanje da ti prodori na neki tajanstveni način rezultiraju u umetničkim delima. Kriterij za uspešnost artističke subverzije tako postaje njena neuspešnost: granica između umetnosti i ne-umetnosti nije oborena, samo se pomerila, tako da može uklopiti i ono što ju je pokušalo ukloniti. Ovaj paradoks sažima razliku između avangarde i savremene umetnosti. Dok je integracija avangardističkog gesta u estetsku sferu i, napokon, u muzej istorije umetnosti, za avangardu neuspeh i dokaz rekuperacijske sposobnosti buržoaske ideološke formacije – kod savremene umetnosti udar na granicu estetskog samo je pokušaj proboja u art-sistem. Dok avangarda napada granice umetnosti da bi srušila ideološki sistem, čiji je umetnost samo regionalni podsistem – savremena umetnost estetizuje bunt i traži da mu se prizna estetska vrednost, ne poli-

44 Jednu od prvih i najuticajnijih formulacija ove ideologije doneo je zbornik: Čarls Tejlor (Charles Taylor) i drugi, *Multikulturalizam: ispitivanje politike priznanja*, Centar za multikulturalnost, Novi Sad 2003. (1992). Linearnu ekspanzionističku interpretaciju politike priznanja uvela je američka višeskolna nastavnica Džudit Batler (Judith Butler). Plasticitet libida obećava ovom istorijskom maršu građanske institucije još svetlu budućnost.

tički značaj. Dok je avangarda bila revolucionarna, savremena umetnost je konzervativna u punom značenju izraza.

Gramši (Antonio Gramsci) primetio je da se u jednopartijskom sistemu »politički problemi kriju ispod kulturnog ruha i time postaju nerešivi«. Neoliberalizam je uspela kulturalizacija političkih napetosti i sukoba u okviru formalno višepartijskog sistema. U savremenim buržoaskim parlamentarnim sistemima, apstraktni i iluzorni karakter političke emancipacije, autonomija i izoliranost političke sfere, sve te karakteristike buržoaske istorijske situacije na koje je ukazao već Marks u *Jevrejskom pitanju* (1843), poprimile su dijabolički karakter. Politički sistem kasnog kapitalizma izvodi permanentnu depolitizaciju društvenih sukoba i reprodukuje »ustavni konsenzus« kao osnov za ideološku dominaciju buržoaske klase. Ideološki mehanizmi buržoaskog parlamentarizma deluju kao moralistička represija prema socijalnom agregatu kojim upravlja parlamentarni aparat i kao kulturalistički rasizam prema njegovoj spoljašnjosti. Za alternativne političke projekte ponovo se otvara otzovističko pitanje.⁴⁵ Ali ono što su objektivni procesi koji zahvataju alternativne političke formacije kad se nađu pod udarom buržoaskih političkih aparata – to su subjektivna nastojanja savremenih umetničkih praksi, kad se zalažu za ulazak u umetnički sistem. Efekat prvih je kulturalizacija klasne borbe – a projekat drugih je estetizacija »društvenih problema«. Obe redakcije blokiraju politizaciju društvenih protivrečja i prave od njih kulturalističko šarenilo. Blokiranje i nerešavanje jesu načini reprodukcije kasnog kapitalizma: brana će pre ili kasnije pući

»i dok same okolnosti ne viknu:

Hic Rhodus, hic salta!

Tu je ruža, tu skači!«⁴⁶

45 Posle 1906. godine u Ruskoj socijaldemokratskoj radničkoj partiji izbila je oštra debata o pitanju da li da stranka učestvuje u »drugoj dumi« ili da je bojkotuje. Drugovi koji su se zalagali za bojkot, nazvani su »otzovistima« (izvedeno iz 'отозвать', opozvati), pošto su tražili da se iz dume opozovu socijaldemokratski poslanici. Lenjin se složio da je дума politički aparat zemljoposedničke i buržoaske kontrarevolucije, ali se založio da partija ipak učestvuje u njoj, jer će je iskoristiti ne kao politički, nego kao ideološki aparat.

46 Karl Marks, *Osamnaesti brimer Luja Bonaparte*, 19.

»Društveno odgovorna« savremena umetnost podstiče nas da »razmišljamo o građanstvu, državi, migracijama, identitetu, o pitanjima koja nas danas najviše uznemiravaju.«⁴⁷ Kao što smo ustanovili, savremena umetnost estetski efekat postiže time da vanestetske fenomene uključuje u estetsku sferu. To drugim rečima znači da umetnost danas ne poseduje nikakva specifično umetnička sredstva za izazivanje estetskog efekta. U umetničkim podsticajima na razmišljanje o aktuelnim problemima sadašnjice, dakle, nema ništa specifično umetničko: ti su podsticaji manje-više preuzeti iz svakodnevnog diskurzivnog, vizuelnog, eventualno auditivnog okruženja. Ustanovili smo, međutim, da je uslov da vanestetski element bude primljen u estetsku sferu upravo u tome da se liši svoje vanestetske svrhe i time postiže estetsku samosvrhovitost. To znači da se u procesu estetizacije gubi i ono malo političkog što je taj element možda posedovao u svojoj svakidašnjoj egzistenciji. Gubi se i eventualna afektivna vrednost elementa, potresnost, senzacionalnost, skandaloznost i ostaje samo – umetničko delo. Posmatrač i posmatračica ne doživljavaju nikakvu katarzu – katarzu je obavio institucionalni aparat dok je banaliju pročišćavao u umetničko delo.

Od estetski obrađenog ideološkog materijala ostaje dakle samo ideologija – ali ideologija bez ideološkog efekta. U estetiziranom stanju ideologija više ne ispunjava svoju ideološku funkciju uspostavljanja društvenih veza. Ostaje ideologija bez interpelacije – ali taj efekat ne oslobađa, pošto se interpelacija ipak dogodila, naime u trenutku kad smo taj predmet primili, percipirali kao umetničko delo. Kod savremene umetnosti, posmatrač je uvek već u estetskom aparatu, uvek već interpeliran u estetsku ideologiju.

Specifika savremene umetnosti

Pošto blokira ideološku interpelaciju materijala koji izlaže, savremena umetnost još zaslužuje da je nazivamo umetnošću. Ta blokada zajednička joj je sa »tradicionalnom« umetnošću, uključivši i avangarde, i razlikuje je od postmodernističke umetnosti. Ali tu je i kraj analogije. U ne-savremenim umetnostima, »estetska distanca« u ideološkom funkcionisanju tipa *a.*, razotkriva ideološke mehanizme, izlaže ih na

47 Vidi napomenu 38.

videlo, ali pod uslovom da recipijent podleže interpelaciji tipa *b*. U savremenoj umetnosti sve izložene ideologije funkcionišu na način *a*., dakle bez interpelativne snage, dok ona ideologija koja funkcionišu na način *b*., nije prisutna u umetničkom delu, nego je materijalizovana u instituciji, u art sistemu, u estetskim aparatima. Kod savremene umetnosti, interpelacija je dakle institucionalizovana, ona pritiče socijalnom statusu recipijenta, i nije aktivna u umetničkom delu samom. Napetost između ideologija tipa *a*. i *b*., koja je u tradicionalnoj umetnosti delovala unutar umetničkog dela, u savremenoj umetnosti je likvidirana. U umetničkom delu izložen je tip *a*., a tip *b*., materijalizovan u estetskim aparatima, uvek/već je podelio priznanje koje je od artefakta učinilo umetničko delo. Percipiramo dakle samo tip *a*., ideologiju bez interpelacije, a tip *b*. ostaje nevidljiv. Ko nije već interpeliran u estetsku ideologiju – a to znači u buržoasku ideologiju kasnog kapitalizma, taj u savremenoj umetnosti ne može videti umetnost. I obrnuto: ko u savremenoj umetnosti gleda umetnost, reprodukuje buržoasku ideologiju kasnog kapitalizma, a time i kasni kapitalizam sam.

Posledice su mnoge, ali idu u istom pravcu.⁴⁸ Prva je očita: savremena umetnost je aparat društvene diferencijacije, ona obavlja burdijeovsku *distinction*, društvenu segregaciju. Sposobnost estetske konsumpcije savremene umetnosti, dakle interpeliranost u buržoasku ideologiju kasnog kapitalizma, postaje stvar prestiža i donosi burdijeovski »socijalni kapital«. Pošto je funkcija ideologije da reprodukuje društvene odnose, savremena umetnost preko recepcije koju stvara interpelacijom u svoju estetsku ideologiju, materijalizovanu u art sistemu, reprodukuje odnose kasnog kapitalizma.

Savremena umetnost razdvaja dva tipa funkcionisanja ideologije u umetničkom delu: tip *b*., konstruktivne ideologije sa mehanizmima estetske interpelacije i imaginarnog pomirenja ideoloških kontradikcija, alijenira u svet umetničkih institucija; a tip ideološkog funkcionisanja *a*., polje bahtinovske polifonije, »estetske distance«, estetizovanja imanentnih ideoloških protivrečja – i time prostor »slobodne« interpretacije, dispozitiv generisanja parazitskih diskursa (kritike, istorije umetnosti, školske mudrosti itd.) zadržava u umetničkom delu samom. Time savremena umetnost ojačava estetski efekat, zagarantovan aparata-

48 Ovde se nadovezujem na altiserovsku teoriju umetnosti i literature; v. Nikola Dedić, n. d.; i Rade Pantić, n. d., 117–120.

tima, kao efekat totalizacije umetničkog dela i time imaginarnog pomičenja ideologija koje u umetničkom delu funkcionišu na način *a.*, na način relativizacije, uslovne identifikacije, bez interpelacijskog efekta.

Recipijent slobodnom interpretacijom umetničkog dela (koju doduše može izvoditi samo u ideološkom polju određenom estetskim ideologijama tipa *a.*, a da te ograničenosti svoje slobode nije svestan) potvrđuje i reprodukuje ideološku interpelaciju materijalizovanu u aparatima sveta umetnosti – i preko njih reprodukuje učinak dominacije dominantne ideologije u društvenoj formaciji. Mogli bismo reći da je sama recepcija savremenog umetničkog dela kao umetničkog dela već akt jednostavne reprodukcije estetske ideologije (i preko nje dominantne ideologije), a eventualna interpretacija, kritika, školska upotreba itd. vrše proširenu reprodukciju estetske ideologije i efekta dominacije.⁴⁹

Šta onda preostaje od ideološke građe, ako joj estetizacija oduzme njenu specifičnu vanestetsku »svrhu«, naime interpelaciju? Ostaju kulturno šarenilo, folkloristička egzotika – kineski zid, ajkula, umetnica-kao-šamanka, vandal-kao-umetnik.

Prelom godine 1917.

Godine 1917. umetnost se svrstala na obe strane barikade. Preživela je ona na strani reakcije. Ali ona na strani Oktobra nije ni imala nameru da preživi kao umetnost. Njene »postestetske« umetničke prakse afirmativno su se odazvale na izazov avangardi, pozicionirale su se u horizont mogućnosti koji je otvorio revolucionarni prelom, i uključile su se u izgradnju nove istorijske formacije, besklasnog društva. U Oktobru, projekat besklasnog društva počinje ukidanjem buržoaske države, dakle uništenjem »relativno autonomne« pravno-političke sfere – sfere iluzorne emancipacije. A to znači ukidanje i druge dve buržoaske

49 Savremeni estetski dispozitiv (= kulturno-umetnički aparati + umetnička dela + parazitski diskursi) zapravo je ogranak neoliberalne ideologije: uspešno povezuje slobodu doživljavanja i interpretacije sa tržišno-finansijskim funkcionisanjem umetničkih dela. O tome svedoči i tenzija između tradicionalnih nacionalnih kulturno-umetničkih ustanova i institucija savremene umetnosti koje su po logici svog delovanja orijentisane »globalistički«, tj. svetsko-sistemski. Savremena umetnost i njeni akteri situiraju se u postnacionalni političko-ekonomski režim: u nevladin sektor, u svet banaka i finansijskog kapitala, na područje globalnih umetničkih aparata (muzeja, galerija, sajmovi, bijenala...).

podele na »relativno autonomne sfere« – ukidanje autonomne ekonomske sfere (sfere kapitalističke eksploatacije) i ukidanje autonomne kulturne sfere (sfere buržoaske ideološke dominacije).

Izgleda dakle da su »ključ« za analizu istorije umetnosti istorijske avangarde,⁵⁰ tačnije njihov projekat razbijanja estetske institucije. Estetske institucije su *materijalna egzistencija spontane ideologije* estetskih praksi:⁵¹ one su »spontani«, objektivni efekat strukturne determinacije estetskih praksi, njihovih proizvoda i učinaka. Estetske institucije način su na koji se umetničke prakse integrišu u istorijske društvene formacije, dakle način na koji procesi i protivrečja tih formacija određuju same uslove i mogućnosti estetskih praksi. U avangardama estetske prakse po prvi put u istoriji umetnosti postaju svesne materijalne egzistencije svoje »spontane«, objektivne, slepo nametnute ideologije: svoju društvenu determinisanost doživljavaju kao stegu, okov, sasvim negativno.⁵² Revolucionarne postavangardne prakse postupaju materijalistički: ne zamajavaju se s efektima, one udaraju na uzrok – na buržoasku strukturu autonomnih društvenih instanci. Konkretno: one ukidaju kulturno-umetničku sferu.

Ako odnos prema konstruktivnoj estetskoj ideologiji (njenoj materijalnoj egzistenciji u institucijama i artefaktima) uvedemo za kriterijum klasifikacije, postavangardističke prakse rasporede se prema ovoj tabeli:

POSTESTETSKE PRAKSE		RETRO-ESTETSKE PRAKSE	
REVOLUCIONARNE	REAKCIONARNE	KONZERVATIVNE	PROGRESIVNE
produktivizam proletkult	fašizam	modernizam	socrealizam
	nacizam		
		socijalni realizam ekspresionizam <i>neue Sachlichkeit</i> , nova objektivnost	

50 »Efekat ovako radikalnog reza [koji je donela avangarda] unutar linearnog kontinuuma razvoja umetnosti implicira da avangarda ne može biti shvaćena iz ranijih stadijuma umetnosti, već obrnuto, da prethodni stadijumi umetnosti u građanskom društvu mogu biti shvaćeni idući unazad od avangarde.« Jovan Čekić, *Izmeštanje horizonta*, FMK, Beograd 2015, 14.

51 To su one ideologije koje funkcionišu na način *b.* i koje smo nazvali »konstruktivne ideologije«.

52 Pokušaj da se društvena determinisanost pozitivno formuliše, bile su kasnije rasprave o »tendenciji u umetnosti«.

Postestetske prakse jesu one koje prihvataju avangardistički zahtev za ukidanjem estetske sfere. To postižu povezivanjem sa radikalnim društvenim pokretima – revolucionarnim (производственно искусство, tzv. produktivizam; proletkult) ili radikalno reakcionarnim pokretima (fašistička umetnost).

Produktivizam se uključuje u socijalističku proizvodnju upotrebnih vrednosti i u tom okviru mobiliše/transformiše vekovno iskustvo estetskih praksi. *Proletkult* uvodi kulturne tekovine čovečanstva u mase – i time radikalno menja kulturu samu, jer mase sada postaju subjekt kulture, njen proizvođač i potrošač.

Fašizam anektira najbolja dostignuća avangardne umetnosti i kulture, dodaje im auratičke elemente klasičnog nasleđa i cilja na učinak »grandioznosti« u okviru svog političko-ideološkog projekta. Fašistička umetnost već praktikuje »postmodernistički« trik: reciklira auratičke elemente, ako su upalili jednom, upaliće opet.⁵³ Ideološka moć fašizma izražava se u njegovoj sposobnosti da »reciklira« i sebi savremenu umetnost, da i proizvode koji su bili izrađeni po njegovoj narudžbi prikazuje kao »recikliranu« i instrumentaliziranu auru.⁵⁴ (Savremena umetnost obnovila je taj postupak: pošto njena umetnička priroda zavisi od priznanja estetskih institucija, ona teži da svoje artefakte predstavlja kao već arhivirane, već muzealizovane, dakle priznate – kao »uvek već nekadašnje, kao već prošle«.) – *Nacistička* umetnost je konzervativizam unutar reakcije: preuzima isključivo preavangardne formulacije i obrađuje ih prema klišeima monumentalističkog akademizma.

Retro-estetske prakse su one koje odbijaju avangardistički zahtev i obnavljaju autonomnu estetsku sferu. U toj rubrici slika se sivim na sivom: radikalno protivrečje revolucija/reakcija ublažava se u suprotnost između progresizma i konzervativizma.

Modernizam obnavlja estetski fetišizam, izoluje se u apolitičku autonomiju i podređuje se komercijalnoj logici umetničkog tržišta.⁵⁵

53 V. moj tekst »Postmodernizam i alternativa«, u: *Alterkacije*, Biblioteka XX vek, Beograd 1998.

54 Doduše mnogi su fašistički artefakti reciklaža sovjetskog konstruktivizma. Na primer: Илья Александрович Голосов, Дом культуры имени Зуева, Москва 1927–1929 ► Giuseppe Terragni, *Novocomum*, Como, 1927–1929; К. С. Мельников, Клуб завода »Каучук«, Москва 1929 ► Francesco Leoni, *Colonia Stella maris*, Pescara 1939.

55 V. napomenu 23 i: Rade Pantić, »Ideologija intimističkog estetizma u srpskom

Socrealizam je interesantniji. Umetničku tradiciju preuzima kao tekovinu čovečanstva i sve to kulturno bogatstvo prenosi masama. Zahteva se tehnička perfekcija, a plaća se akademskim filistarstvom. Zapravo je pogrešno ako u socrealizmu gledamo »stil, struju« ili »epohu«. Upravo zbog pozitivnog vrednovanja tradicije, njegova je pozicija metastilska i transistorijska. Socrealizam je takoreći »žanr« unutar kojeg su mogući različiti »stilovi«, naime aktualizacije, *prevođi*⁵⁶ onih stilova koji su realno postojali u istoriji umetnosti.

Socrealizam je izumeo estetsku proceduru u odnosu na koju savremena umetnost u retrospektivi izgleda kao inverzija socrealizma. Ako savremena umetnost, od *Fontane* pa nadalje, postupa na način »pa i pisoar je umetnost«, »pa i ajkula u formalinu je umetnost«, »pa i šetnja Kineskim zidom je umetnost« – postupak socrealizma može se sažeti u obrazac »pa i realizam je kulturna tekovina čovečanstva, prenesimo ga masama!« »pa i impresionizam je tekovina koju trebamo preneti masama« itd.

Stoga bi se moglo govoriti o bidermajer-socrealizmu (Aleksandr Ivanovič Laktionov, *Pismo s fronta*, 1947), realističkom socrealizmu (Nikolaj Borisovič Terpsihorov, *Pismo s fronta*, 1947), impresionističkom socrealizmu (Vladimir Ilijič Malagis, *Metalci*, 1950), surrealistič-

modernističkom slikarstvu između dva svetska rata«, u: *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek. Tom tri: Moderna i modernizmi*, Orion art, Beograd 2014.

- 56 Na način »kulturnog prevođenja« čiji je rigorozni koncept predložio Boris Buden; v. Cultural Translation: Why it is important and where to start with it, <http://eipcp.net/transversal/0606/buden/en> (3. 9. 2017); Boris Buden i Stephan Nowotny, *Das Versprechen eines Begriffs*, Turia+Kant, Beč 2008; Boris Buden, Stefan Nowotny, Sherry Simon, Ashok Bery, Michael Cronin, Cultural translation: An introduction to the problem, and Responses, *Translation Studies*, god. 2, br. 2, 2009, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14781700902937730>, posećeno 3. 9. 2017. – Pošto se svaka univerzalnost konstituiše preko onog što isključuje, postmoderna liberalna politika postupa progresivnim uključivanjem isključenih elemenata i time ponovo artikuliše i ponovo utemeljuje univerzalnost. To je logika pomirenja između konzervativnog esencijalizma (koji veruje u kulturne identitete i zalaže se za poštovanje kulturnih razlika) i progresivnog dekonstrukcionizma (koji veruje da su identiteti društveno-kulturne konstrukcije i zalaže se za njihovo eksplicitno uključivanje u isto tako društveno-kulturno konstruisanu univerzalnost). Logika kulturnog prevođenja je »pa i X ulazi u konstrukt univerzalnosti«: na političkom području »pa i homoseksualcima-homoseksualkama treba priznati ljudska prava, npr. pravo na brak«; na estetskom području »pa i pisoar je umetničko delo«.

kom socrealizmu (Aleksandr Aleksandrovič Dejneka, *Ulica u Rimu*, 1935), intimističko-modernističkom socrealizmu (Aleksandr Aleksandrovič Dejneka, *Portret arhitektice T. Milešine*, 1955), egzistencijalističkom socrealizmu (Viktor Efimovič Popkov, *Graditelji Bratska*, 1960) itd. Socrealizam sa jedne strane pozitivno vrednuje umetničku tradiciju i time deli i reprodukuje estetski fetišizam. Nekritički (i ne-socijalistički) preuzima i moduse materijalne egzistencije estetske ideologije – akademije, škole, statuse. Međutim, sa druge strane, socrealistički umetnici ne zatvaraju se u pojedine »stilove«, ne podležu im, dakle: ne stvaraju na buržoaski način po kome je umetnik rob svog genija, medij inspiracije kojom ne vlada, ispravljač (konvertor/prepravnik) kreativnih snaga u koje ne sme da se meša. Socrealistički umetnici prisvajaju stilove »spolja«, ne podležu fetišizmu, nisu interpelirani u nj – nego ga tretiraju takvog kakav jeste, naime kao objektivnog. U tom je smislu socrealizam naslednik avangarde: pojedine estetske formulacije prisvaja-obrađuje kao ideologije i nadodređuje ih partijskim zahtevom »umetnost za mase«. Razlika između avangardi i socrealizma je u vrednovanju tradicije: avangarde je vrednuju negativno, a socrealizam pozitivno. Ali iza vrednovanja, odnos socrealizma prema tradiciji isti je kao kod avangardi: smatra ih istorijskim ideologijama koje više ne interpelira – i upravo se zato kvalifikuju za estetska dostignuća i za tekovine čovečanstva. Socrealizam obrađuje konstruktivne ideologije prošlih umetničkih epoha (prošle ideologije tipa *b.*) na način ideologija tipa *a.*, a njegova konstruktivna ideologija (njegova ideologija tipa *b.*) nije estetska nego politička.

Ako se u larpurlartizmu umetnost zasniva na sebi samoj kao ideologiji, socrealizam uzima (prošlu) umetnost kao ideološki objekt svoje umetničke obrade. Estetskim sredstvima obrađuje pojedine estetike kao ideologije. Zbog tog protivrečja socrealističke prakse su imanentno nestabilne – ili, ako se izrazimo pozitivno, poseduju imanentnu dinamiku. Stilaska dinamika socrealizma sa jedne strane zavisi od prihvatanja buržoaskog estetskog fetišizma kao tekovine čovečanstva, a sa druge je strane nad-određena »tendencioznim« stavom prema nasleđenom estetskom bogatstvu, pozicijom koju socrealizam neposredno preuzima iz političke ideologije.

Socrealizam je jedan od retkih uspešnih odgovora na avangardiistički zahtev da se umetnost politizuje. Njegova konstruktivna ideologija (ideologija tipa *b.*) jeste apstraktni humanizam – pod tim uslovom

može prihvatiti isto tako humanistički buržoaski estetski fetišizam i integrisati, to jest, prevoditi istorijske stilove na način »crpljenja iz riznice čovečanstva«. Apstraktni humanizam je i istorijska granica socrealizma: socrealizam biva napušten u istorijskom trenutku kad vladajuća politička ideologija, usmerena na konkretne istorijske mase, diskvalifikuje njegovu apstraktnost⁵⁷ – ili kad se apstraktni humanizam afirmiše kao »disidentska pozicija« i gubi istorijsku dimenziju te prelazi u egzistencijalistički humanizam,⁵⁸ a u umetnosti u akademski modernizam.⁵⁹

Socijalna umetnost, ekspresionizam itd. naivno reprodukuju estetsku ideologiju i njihova »konzervativnost/progresivnost« zavisi od tendencije koju preuzimaju iz vanestetskih ideologija, ali onih alternativnih, ne vladajućih. Dok ostaju u horizontu dualizma »tendencija u umetnosti«, njihova je umetnost varijanta modernizma, a tendencija se dodaje kao »retorika«. Ako, međutim, uspevaju da »tendenciju« integrišu u svoju praktičnu ideološku dimenziju, kad im se dakle tendencija postavlja kao tehnički problem, onda probijaju horizont modernističkog estetizma i lišavaju se retorike.⁶⁰ Pošto je praktična estetska ideolo-

57 To se u Jugoslaviji zbiva napuštanjem državno administrativnog modela socijalizma i uvođenjem samoupravljanja u ranim pedesetim godinama 20. veka. »Čovek« u jugoslovenskoj samoupravljačkoj ideologiji nastupa kao »radnik i građanin«, dakle uvek već kolektivno, kao subjekt samoupravljanja u radnom kolektivu i kao subjekt društvenog upravljanja u teritorijalnoj zajednici.

58 Uporediti npr. Jean Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris 1946.

59 Preovlađujući smer u jugoslovenskoj vizuelnoj umetnosti posle napuštanja socrealizma.

60 U tom bismo ključu mogli protumačiti čuveni sukob na jugoslovenskoj književnoj levisi tridesetih godina 20. veka: Krleža insistira da problem tendencije treba da bude artistski problem, dok su Davičo i Đilas avangardisti i za njih »artistski« znači »paseistički, buržoaski«. Za Krležu se dakle protivrečje između buržoaske i revolucionarne umetnosti nalazi unutar estetskog horizonta. Davičo i Đilas imaju problem kako da uspostave umetničku dimenziju klasnog sukoba: pošto su odbacili estetsko polje, nemaju gde smestiti umetničko-ideološki izraz klasnog sukoba (»tendenciju«); sa druge strane, tendenciju mogu formulisati samo avangardističkim postupcima: za Daviča i Đilasa formulisanje tendencije dakle koincidira s njenim lociranjem – i obrnuto, uspostavljanje umetničkog horizonta isti je poduhvat kao formulisanje tendencije. U suprotnosti sa preovlađujućim mišljenjem u književnoj nauci dakle izgleda da je Davičova i Đilasova pozicija dinamičnija (i potencijalno produktivnija) nego

gija »spontano, subjektivno« doživljeni efekt objektivne strukturne determinacije, oni se preko problematike »tendencije« suočavaju sa problemom kako se umetničkim sredstvima odupreti buržoasko-kapitalističkoj društvenoj strukturi kojoj ta sredstva istorijski pripadaju.

Disiecta membra

Ono što je izgledalo kao paradoks u »tendencioznoj« umetnosti tridesetih godina 20. veka (učincima obarati uzroke), pojavljuje se kao protivrečje u savremenoj umetnosti.⁶¹ Savremena umetnost ruši čak uslove svoje mogućnosti (estetsku instituciju) – ali samo zato da bi je proširila i ojačala. Da bi dakle proširila i ojačala onaj segment ideoloških transakcija i entiteta koji su se odlepili od istorijskih, društvenih uslova svoje mogućnosti. Autonomija estetske sfere znači da se ona ideološki poima kao odvojena od svog društveno-istorijskog konteksta:⁶² ona se predstavlja kao nezavisna od svojih (društvenih, istorijskih) uslova i tako se i (adekvatno) percipira. A to znači da se odvajaju i pojedinačni estetski elementi – oni su uvek već osamostaljeni od svojih uslova i uzroka, *ali i* od specifične unutrašnje konzistencije estetske strukture kojoj pripadaju. Pošto je ono što društveno-istorijski uslovi uslovljavaju istorijski specifična struktura elemenata, a ne pojedinačni sastavni delovi umetničke formulacije, autonomizacijom estetike postaju raspoloživi za estetske (i ostale ideološke) operacije i elementi sami, *disiecta membra*. Socijalistički realizam, na primer, prisvajao je celokupne estetske forme, odvajao ih je od njihovih istorijskih konteksta, i stvarao socrealistički bidermajer, impresionizam itd. Fašistička umetnost izdvajala je i prisvajala monumentalističke detalje u kojima je prepoznava koncentrat stare slave, takozvanu *romanità*. A i Mane je odvojio i prisvojio detalj, kao što smo videli na početku ovog napisa. Praksa

Krležina. Suprotno ovoj hipotezi, Predrag Brebanović otkriva avangardističke dimenzije u Krležinoj praksi (v. Predrag Brebanović, *Avangarda krležiana. Pismo ne o avangardi*, Jesenski i Turk & arkzin, Zagreb 2016).

61 »This was sometime a paradox, but now the time gives it proof.« [To je nekada bio paradoks; ali je sada dokazano.] William Shakespeare, *Hamlet*, 3. čin, 1. prizor. (Prev. Živojin Simić, Sima Pandurović)

62 Autonomija estetske sfere je opšti ideološki horizont svih mogućih »konstruktivnih ideologija« (tipa *b.*) posle larpurlara, dakle posle konsolidacije kapitalističkog načina proizvodnje kao dominantnog u društvenoj formaciji.

svesnog preuzimanja počinje u renesansi, dakle na počecima novovekovne (=kapitalističke) estetske ideologije.⁶³

Autonomizacija estetske sfere dakle neočekivano razbija jedinstvo umetničkog dela. Što je više umetnost autonomna, to se više njen proizvod raspada.⁶⁴ Konzistenciju umetničkog dela stoga treba da garantuje neka jaka ideološka konstrukcija (naša »konstruktivna ideologija«, tip b.) u kojoj se na specifičan način »prelama«⁶⁵ društveno-istorijska uslovljenost umetničkih praksi. Ta »konstrukcija« je praktična ideologija umetničkih praksi, ona kojom se subjekt tih praksi svesno rukovodi, koja sadrži i tehnička uputstva i normativna merila – ali koju subjekt *ne prepoznaje* kao »prelom« strukturnih uslova i uzroka svojih operacija.

63 U srednjem veku se »štancovalo«; u antici se podražavao ideal; u ortodoksiji ikone se diferenciraju prema zanatskoj izradi i čudotvornosti, ali na fonu »ekvivalentnosti« (jedna Bogorodica Odigitrija važi isto kao svaka druga Bogorodica Odigitrija, ali neke, npr. Bogorodica Trojeručica, posebno se poštuju i pripisuje im se posebna čudotvorna moć).

64 Izgleda da je imanentna fragmentacija umetničkog dela karakteristična za svu postrenesansnu umetnost – znači za svu umetnost duž istorijske linije autonomizacije estetske sfere. Sa larpularom ova fragmentacija postaje eksplicitna. A sa avangardama i društvenim revolucijama 20. veka nije više moguća nikakva monolitna, »holistička« predstava o »svetu« – ni unutar ni van estetske sfere. Teorija to rano primećuje – ali na početku, npr. kod Šklovskog (njegovi konstrukcijski ili »formalno geometrijski« postupci), ne uspeva da fenomen sagleda u istorijskoj perspektivi. Benjamin tu tendenciju konceptualizira i istorizira. Cf.: »Benjaminov montažni konstruktivizam polazi upravo od toga da su nakon avangarde i pojave tehničke reprodukcije, objekti, građevine, tekstovi i slike, fragmentirani, polomljeni i raspršeni, razbacani i izbačeni iz svog uobičajenog konteksta tako da ih je moguće rekonstruirati u savremene kritičke konstelacije.« Jovan Čekić, n. d., 15.

65 Koncept »preloma, prelamanja« (*перелом*) uveli su sovjetski marksisti dvadesetih godina 20. veka. V. npr. Pavel Nikolajevič Medvedev, *Formalni metod u nauci o književnosti*, Sazvežđa-Nolit, Beograd 1976. Koncept »preloma« trebalo je da prevaziđe determinizam i mehanicizam »teorije odraza« i omogući konzistentniju analizu »povratnog delovanja« ideologije na društvenu bazu. Otkad su marksizmi napustili dualističku šemu baze i nadgradnje (*Basis / Überbau*, dvojac je uveo Marks u Predgovoru za *Prilog kritici političke ekonomije*, 1859) te konceptualizirali ideologiju kao društvenu vezu i mehanizam produkcije-reprodukcije društvenih odnosa, lažni problemi koje je otvarala teorija odraza, više se ne pojavljuju. No koncept »preloma« još može ukazivati na odnos između neke specifične ideologije i njenih strukturnih uzroka-determinacija.

Tako je, na primer, albertijevska linearna perspektiva neko vreme⁶⁶ dominantna komponenta praktične (ili konstruktivne) ideologije u slikarstvu. U toj ideologiji, slika se zamišlja »kao otvoreni prozor«.⁶⁷ Ono što gledamo kroz sliku-prozor jesu *druge* ideologije (koje funkcionišu prema tipu *a.*): Biblija, to jest njena katolička interpretacija; grčka i rimska mitologija, to jest njihova humanistička interpretacija; državne ideologije u različitim interpretacijama od komunalizma grada-države do papinske revandikacije svetovne vlasti i do monarhističkih tendencija...; itd. Ove su ideologije, međutim, samo građa koju slikar obrađuje sredstvima koja mu nudi njegova praktična ideologija. Slikar »režira« biblijsku ili mitološku priču, kondenzuje je u scenu iz koje posmatrač treba da razabere priču i iščita poentu koju su slikar, to jest njegova mušterija hteli da izvuku iz epizode. Slikar onda scenu komponuje shodno zamislima o dobroj kompoziciji i nacrtu je po pravilima linearne perspektive. Crta prema zanatskim uputstvima za crtanje glava, lica, figura, reka i mora, planina i oblaka ... Pritom podražava velike majstore, antičke skulpture, polemiše sa kolegama slikarima... Crtež oboji zanatskim tehnikama za bojadisanje lica, ruku, kose, nabora na odeći itd. Sve su to operacije »sekundarne obrade, *sekundäre Bearbeitung*« ideološkog materijala preuzetog (ili nametnutog) iz drugih, ne-umetničkih ideologija (tip *a.*). Tim operacijama rukovodi praktična ideologija umetničke prakse (tip *b.*) koju omogućuje njena materijalna egzistencija u estetskim institucijama. »Perspektiva kao simbo-

66 Sigurno od Mazača (Masaccio) dalje (kapela Brankači, Santa Marija del Carmine, 1424; *Sveto Trojstvo*, Santa Maria Novella, 1427); Pjero dela Frančeska (Piero della Francesca) (*De prospectiva pingendi*, između 1474 i 1482) prvi je upozorio na imanentne poteškoće (na prevelikim slikama likovi na rubovima budu deformisani, ako se slikar pridržava pravila linearne perspektive); Leonardo da Vinči već izmišlja nelinearna rešenja (Leonardo od godine 1509. nadalje beleži misli o slikarstvu; upor. izdanje Žana Pola Rihtera (Jean Paul Richter 1880): *The Notebooks of Leonardo Da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts*, Dover, New York, 1970; <http://www.amazon.com/Notebooks-Leonardo-Vinci-ebook/dp/Boo1LRQ9SS> (5. 8. 2017).

67 Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435), knjiga I, paragraf 19: »Prvo na površinu, koju ću poslikati, upišem pravokutni četverougao proizvoljne veličine, taj je za mene kao otvoreni prozor, kroz koji se gleda na istoriju [*quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur*], i tamo odredim koliki da budu na slici ljudi.« Na netu dostupno izdanje: Cecil Grayson (ur.), Laterza, Milano, 1980; http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/de_pictura/html/index.htm. Pristupljeno 5. 8. 2017.

lička forma»⁶⁸ komponenta je umetničke praktične ideologije u kojoj funkcioniše i kao skup tehničkih postupaka i kao skup (institucionalizovanih) pravila koja su otvorena za tehničko usavršavanje i preradu. U onim umetnostima u kojima su ideološki materijali predmet sekundarne estetske obrade (takozvana »tradicionalna« umetnost od renesanse do larpurlartizma) živa umetnička praksa dominira nad prošlom praksom, materijalizovanom u estetskim institucijama: to znači da praksa može menjati institucije, da praktično izvođenje novih umetničkih ideologija transformiše materijalnu egzistenciju estetske ideologije. Na drugom kraju istorije, u savremenoj umetnosti, estetska institucija dominira nad umetničkom praksom. Dok su u »tradicionalnoj« umetnosti ideologije predmet estetske obrade u umetničkoj praksi koja može menjati materijalnu egzistenciju estetske ideologije, u savremenoj umetnosti materijalna egzistencija estetske ideologije postaje uslov za umetničku praksu od koje estetska institucija očekuje da je proširuje i jača (time da je »napada« i »subvertira«).

Odnos između umetničkih praksi, njihovih praktičnih ideologija i estetskih institucija (na osnovu kojeg smo šematizovali postavangardne prakse) treba dakle iznijansirati. To će nam omogućiti da šematizujemo pre- i post-avangardne prakse bez pribegavanja ideološkim pojmovima tipa »konvencija«, »transgresija« i slično:⁶⁹

- U renesansi umetničke prakse razvijaju sopstvenu praktičnu ideologiju i proizvode njenu materijalnu egzistenciju u estetskim institucijama.
- Postrenesansna umetnost razvija estetske institucije inovativnim tehničkim postupcima.
- Modernizam definitivno osamostaljuje praktičnu ideologiju od patroniziranja ne-umetničkih ideologija, sužava ideološki materijal svoje sekundarne obrade na elemente estetskih ideologija, i u svom daljem postojanju reprodukuje estetsku instituciju tehničkim postupcima.
- Avangarda probija estetski horizont estetskim postupcima.
- Realizovana avangarda participira u političkom projektu post-estetskim postupcima.

68 Kako ju je nazvao Ervin Panovski (Erwin Panofsky) u: *Die Perspektive als »symbolische Form«*, Lajpcig i Berlin, 1927.

69 Kao što je to uradila Natali Enik u navedenom delu.

- Savremena umetnost restauriše estetski aparat praktičnim postupcima preuzetim iz ne-estetskih ideologija. Ona se vraća tradiciji i ponovo postiže estetski efekat, ali se taj efekat ograničava na prazno priznanje: »I ovo je umetničko delo.« Događa se van artefakta u »svetu umetnosti«, u svetu estetskih aparata, i svodi se na njihovo proširivanje u svet ne-estetskih ideologija (na područje turizma, vandalizma, demoskopije, amaterske biologije, socijalnog rada itd.).⁷⁰ »Sekundarna obrada« ideološkog materijala sada se sastoji od aneksije ne-estetskih ideoloških mehanizama u estetsku instituciju. Estetska aneksija vanestetskih ideologija je tradicionalistička: oduzima im interpelacijsku snagu – ali odstupa od tradicije u tome da interpelacijske mehanizme ne izlaže kritičkoj percepciji kao što je to radila tradicionalna umetnost. Preko savremenih umetničkih praksi estetski aparat samo još brine o sebi i očito nije više u stanju da sprovodi »sekundarnu« estetsku obradu ideološkog materijala: on radi samo na sebi, savremeni estetski efekat zahvata u prazno.

Samokritika i transformacija retro-estetske konjunktore

Ali se upravo u toj situaciji otvara pozitivna mogućnost za savremenu umetnost: da za ideološki materijal svoje sekundarne obrade uzima upravo tu situaciju, tu ideološku konjunkturu – da, ukratko, sekundarno, to jest, estetski procesira estetsku ideologiju i njezine aparate. Uspešni umetnički radovi savremene umetnosti obrađuju upravo »svet umetnosti«, kao, na primer, Tanja Ostojić u *I'll be your Angel* (Venecija, 2001) ili u *Paparazzo (Vacation with curator)* (Tirana, 2003). Preko estetske »sekundarne obrade« savremenih estetskih ideologija i njihovih aparata savremena umetnost vraća sebi nekadašnju moć obrađivanja ideoloških materijala, kao na primer politike i institucija Evropske unije (i šire ekonomsko-političke podele sveta na centar i periferiju) u radu Tanje Ostojić *Looking for a husband with an EU passport* (2000). Sanja

70 U smislu ove kratke i efektne formulacije razlike između savremene i modernističke umetnosti: »[...] bedna aproksimacija socijalne usluge, koja je nadomestila fetišizovani unikatni dizajn.« (Kaja Kraner, »Centralizacija sodobnih umetnosti«, *Radio Študent*, 26. 6. 2016, u 20:00; <http://radiostudent.si/kultura/art-area/centralizacija-sodobnih-umetnosti>. Pristupljeno 4. 7. 2017.)

Iveković u radu *Lady Rosa of Luxembourg* (Luxembourg, 2001) estetsko sekundarno obrađuje modernu estetsku ideologiju kako ju je zasnovao Lessing (Lessing),⁷¹ i ovu obradu organski artikuliše sa obradom nacionalističke ideologije, njenih aparata i njenog specifičnog načina, kako integriše estetske ideologije i umetnička dela.⁷²

U savremenoj umetnosti izdvajaju se one prakse i oni radovi koji umetnički intervenišu u estetsku-kulturnu sferu, koji autonomne prakse i aparate kulture i umetnosti izlažu estetskoj sekundarnoj obradi. U tom tipu savremene umetnosti *samokritika* postaje strukturni uslov svake eventualne kritike. Prakse i radovi koji ne ispunjavaju taj uslov, koji ne-samokritički »intervenišu« u »društvo« i neposredno se bave »migracijama, istorijom i identitetom«, sterilni su (jer »estetski«) s obzirom na te neposredne problematike, a u estetskom pogledu ostaju naivni, zapravo anahronistički. U savremenoj umetnosti zacrtava se dakle linija razgraničenja između praksi i radova koji samokritično problematizuju estetske prakse i aparate, i onih koji te aparate (i time prakse) samo reprodukuju. Obe vrste praksi i radova intervenišu u estetsku ideologiju i njene aparate: jedna vrsta time da kulturno-estetsku sferu izlaže sekundarnoj obradi, a druga time što je reprodukuje. Linija razgraničenja između ta dva tipa je linija ideološkog sukoba, sukoba između ideologije koja reprodukuje buržoaske (i time kapitalističke) odnose, prakse i aparate na području estetike-kulture – i ideologije koje te prakse, aparate, te društvene odnose razaraju i predlažu alternative. Taj sukob dakle *zastupa* klasnu borbu na području estetske-kulturne ideologije.

Prema Altiseru (Althusser) filozofska praksa je *zastupnik* klasne borbe u polju teorije.⁷³ Pošto je »zastupanje klasne borbe« ono što u klasnim društvima obavlja politika, filozofija je za Altisera politička intervencija u polje teorije. Da li bismo onda u altiserovskom ključu mogli reći da je savremena umetnost politička intervencija u polje estetike?

Utvrđili smo da savremena umetnost interveniše u estetsku sferu

71 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

72 Moja analiza rada Sanje Iveković *Lady Rosa of Luxembourg* može se naći na: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/sanjaivekovic/essays/RM%20Identity%20and%20the%20Arts.pdf>. Pristupljeno 4. 7. 2017.

73 Louis Althusser: »Lenjin i filozofija«, *Ideje*, god. 1/1970, br. 3/4, 183–227; <http://www.mltranslations.org/serbcroat/althusser.htm>. Pristupljeno 4. 7. 2017.

na dva načina: na način reprodukcije estetskih praksi i aparata i na način njihovog problematizovanja (kao kod Tanje Ostojić i Sanje Iveković). Pošto je ta intervencija, altiserovski rečeno, politička intervencija, razlika između njena dva načina može se izraziti političkim terminima: reproduktivna intervencija reprodukuje buržoasku autonomnu estetsku sferu i time buržoasku ideološku sferu (»kulturu«) čiji su estetske prakse i aparati konstitutivni element; sa druge strane, intervencija koja problematizuje estetsku sferu, time problematizuje i buržoasku kulturu i posredno kapitalistički društveni ustroj.

U kulturnoj sferi buržoaskih društava estetske prakse i aparati jesu konstitutivne komponente koje normativno ovlađavaju ostalim ideološkim praksama i aparatima. Tako se jezički standard u buržoaskim društvima određuje prema govoru umetničke beletristike; nacionalna tradicija buržoaskih društava predstavlja se kao kulturno-državna tradicija (a ne, na primer, kao istorija klasnih borbi ili kao istorija načina proizvodnje). U školskom aparatu glavni je nacionalni predmet »maternji jezik sa književnošću«, dakle standard uspostavljen na osnovu estetskih govornih formacija i ideološka interpretacija samih tih formacija. Priroda intervencije u polje ideologije koju vrši savremena umetnost dakle zavisi od specifične intervencije u estetsku komponentu polja ideologije. Sve ostale intervencije koje može vršiti savremeno umetničko delo u »građanstvo, zajedničko nasleđe i državnu ideologiju«, u »migracije, istoriju i identitet« itd. *nadodređene* su njegovim odnosom prema estetskoj sferi.

U umetničkim delima čiji je odnos prema estetskoj sferi reproduktivan, taj je odnos i neprimetljiv, podrazumljiv, dakle ideološki u doslovnom značenju izraza. Takav je odnos svih dela koja traže *priznanje* od »sveta umetnosti«, koja dakle podležu Dantoovoj definiciji. Ako ne problematizuju instancu svoje nadodređenosti, autonomnu buržoasku estetsku sferu, savremeni umetnički radovi uzalud »kritički« pozivaju »da se ponovo razmisli« o aktuelnim pitanjima savremenog sveta. Ironične primedbe na račun savremene umetnosti u prvom delu ovog napisa odnose se na taj reproduktivni tip koji posredstvom reprodukcije buržoaskih estetskih praksi i aparata reprodukuje buržoasku vladavinu uopšte.

Ali savremena umetnost praktikuje i drugačiji tip intervencije u kojem se organski artikulišu umetnička obrada protivrečja savremenog društva i obrada unutrašnjih kontradikcija umetničke prakse same.

Rad *Radnički kolektiv* (Bor, 2013)⁷⁴ umetnici Rena Redle (Rena Rädle) i Vladan Jeremić nazvali su »umetničkom transformacijom«. Ovaj bi se naziv mogao razumeti u programskom smislu: rad ima nameru da transformiše jednu konkretnu situaciju (da »spontani« život radnika u Rudarsko topioničkom basenu Bor pretvori u delatnost radničkog kolektiva) – ali u isto vreme (i strukturno prioritarno) on pretvara i umetničku praksu i sam pojam umetničkog. Rad preuzima elemente socijalističke radničke kulture (radničke novine, narodnu biblioteku) i »programski ih menja«, aktivira za aktuelnu situaciju. Time radikalno transformiše i umetnički postupak: umesto »deaktivacije« interpelacije u preuzetim ideološkim elementima (što bi bio tradicionalni estetski postupak) – »umetnička transformacija« sada reaktivira interpelaciju sa ciljem aktuelne efikasnosti. Iz tog osnovnog stava proizlaze konkretni zahvati: menjanje imena novina iz *Borski kolektiv* u *Radnički kolektiv*; prenos umetničke akcije iz kulturnih aparata na fabričku kapiju; kolažni tretman istorijskog materijala iz radničkih novina; prevazilaženje opozicija autor/delo/publika – i, najznačajnije, menjanje socijalnog sastava učesnika u umetničkoj akciji.

U savremenim umetničkim praksama nadodređujući momenat je u tome da li pristupaju preispitivanju strukturnih odrednica umetničkih praksi i njihove integracije u društvenu formaciju – ili pak uopšte ne primećuju taj problem i podrazumljivo reprodukuju estetsku rutinu, a time i strukturu koja od te rutine upravo pravi podrazumevajuću rutinu. Prakse koje intervenišu u estetsku-kulturnu sferu (u ideologiju tipa *b.* i njene aparate), problematizuju uslove njenog istorijskog formiranja i reprodukcije, povezane s buržoaskom klasom i kapitalističkom praksom (proizvodnje, cirkulacije, distribucije, potrošnje). U tom smislu možemo opravdano preuzeti altiserovsku terminologiju i reći da je savremena umetnost politička intervencija.

Umetnička intervencija kao politička intervencija u polje ideologije može dakle, dok transformiše ideološku građu koju obrađuje (ideologije tipa *a.*), transformisati i same umetničke postupke »obrađivanja« (ideologiju tipa *b.*) – a može, sa druge strane, reprodukovati i ideološku građu i estetske postupke. Demarkaciona linija koja deli ta dva tipa savremene umetnosti u krajnjoj je liniji front klasne borbe.

74 Dokumentacija dostupna na sajtu: http://raedle-jeremic.net/workers_collective.html. Pristupljeno 15. 8. 2017.

Pošto je reprodukcija postojećeg glavna funkcija ideologije, konzervativnoj savremenoj umetnosti zapravo ne pristaje naziv umetnosti, nego je treba svrstati u ideologiju. Naziv umetnosti zaslužuje savremena umetnost koja proizvodi još nepostojeće.

In the arts, contemporaneity begins in 1917

Abstract: This is a schematic analysis of the 20th century artistic practices, organised around the hypothesis that historical avant-gardes projected to destroy the autonomous aesthetic sphere, historically established by the centuries long process of its ideological emancipation from socio-historical conditions of its possibility. Where avant-gardes could join their project with equally radical socio-political movements, they carried it out through post-aesthetic practices like productivism or proletkult in post-October Soviet Union or the partisan art in Yugoslavia. On the other side of the barricade, attempts were made to reconstruct the aesthetic sphere in retro-aesthetic practices like modernism or socialist realism. Both had to be supported by extra-aesthetic constructions, the former by the art market and the later by the ruling political ideology. Contemporary art continues this retro-aesthetic process by supporting it with the art-system, the material existence of bourgeois aesthetic ideology. The text closes with an examination of some artistic efforts to break out of this closure.

Keywords: contemporary art, avant-garde, aesthetic ideology, aesthetic ideological apparatuses

II
GRANIČNE
POLITIKE
VREMENA

Slobodan Mijušković

»Nema rešenja zato što nema problema« – Dišan

Apstrakt: Tekst sadrži komentare i refleksije povodom pojedinih tema i pitanja otvorenih u pozivnom tekstu za učešće u projektu. Kao početna, te u izvesnom smislu centralna tema, uzima se ono što je nazvano trendom marginalizacije umetnosti. Polazi se od (hipo)teze da taj trend, bolje reći proces ili stanje, ne predstavlja novu pojavu već samo intenziviranje i aktuelizovanje nečega starog i poznatog, nečega što u stvari pripada prirodi umetnosti. Razlozi ovog aktuelizovanja, naime upadljive vidljivosti marginalnog položaja, irelevantnosti i inferiornosti umetnosti, vide se u samom stanju savremenog (zapadnog) sveta, koje se može imenovati kao duboka kriza (neo)liberalnog, korporativnog, globalnog kapitalističkog poretka. U tekstu se mapiraju glavne komponente te krize, naime jedne vrste novog »ratnog stanja« oličenog u potpunom kolapsu neoliberalnog sistema vrednosti i histeričnoj borbi svim sredstvima da se taj sistem očuva. U postojećim okolnostima pokazuje se da paradigma savremene umetnosti, poput političke (neoliberalne) levice, ulazi u fazu radikalne impotencije, da naime ne uspeva da uspostavi onu vrstu, ili način prisustva i delovanja koji bi bili »vidljivi« i »opipljivi«, ili proizveli makar uverljivi privid efikasnosti, to jest delotvornosti u praktičnom smislu unutar sociopolitičkog polja. Kao što se leva liberalna opcija više ne može pozivati na demokratiju, tako i formula kritičkog mišljenja, koje je već toliko dugo takoreći imperativ savremenih umetničkih praksi, postaje neka vrsta jalovog mejnstrima koji se veoma dobro uklapa u postojeći poredak stvari, normalizujući i legitimizujući sve njegove defekte. Čini se da sam koncept kritičkog mišljenja/diskursa/praksi zahteva sopstveno radikalno preispitivanje i apdejtovanje. Na tragu davnih teoretizacija Petera Birgera (Peter Bürger) reklo bi se da je problem umetnosti i dalje u njenom institucionalnom statusu: s jedne strane radi se o ugodnoj, privilegovanoj poziciji autonomije i samodovoljnosti, a s druge o društvenoj i političkoj nedelotvornosti. Ako je marginalni status, impotencija u smislu (neposredne) efikasnosti neizbežna po-

sledica autonomije, onda je institucionalna redefinicija ili transformacija izlaz koji obećava. No da li je nešto takvo uopšte moguće?

Ključne reči: marginalizacija umetnosti, globalni kapitalizam, autonomija umetnosti, istorijske avangarde, savremena umetnost



Ako se može govoriti o marginalizaciji umetnosti u savremenom (zapadnom) svetu, onda to ne bih nazvao trendom već pre jednom vrstom procesa ili toka stvari, koji nisu projektovani ili programirani sa »nekih mesta« već su, jednostavno, ishod aktuelnog stanja tog sveta, to jest sveta globalnog, neoliberalnog kapitalizma. Pritom nije reč o nekim novim tektonskim, epohalnim pomeranjima u tom svetu nego o efektima već davno pokrenutog procesa, projekta koji vlada i upravlja, i istovremeno se rastače po svojim glavnim šavovima, sociopolitičkom, ekonomskom, tehnološkom, kulturnom.

Savremena umetnost (ako je taj termin još uvek umesno koristiti), čini se, nema produktivan odgovor na takvo stanje, ona kao da ne uspeva da svoje prakse, konceptualni i institucionalni okvir svog delovanja, modifikuje i adaptira postojećim okolnostima. Poput dezorijentisane, impotentne političke (neoliberalne) levice, ona ne pronalazi *modus operandi* u svetu globalnog, korporativnog, predatorskog kapitalizma, naime onu vrstu ili način prisustva i delovanja koji bi bili »vidljivi« ili proizveli makar privid efikasnosti, to jest delotvornosti u praktičnom smislu unutar sociopolitičkog polja.

Ako se zaista radi o marginalizaciji, pomeranju umetnosti ka periferiji, onda bih rekao da to uopšte nije nešto novo. Štaviše, moglo bi se reći da postoji otkad postoji umetnost u modernom smislu, da takoreći pripada samoj prirodi tako shvaćene umetnosti. Naime, ona je uvek na periferiji, ali istovremeno i u središtu, ili pak »pluta« između ta dva pola, zavisno od toga kako poima sopstvenu funkciju, razlog i smisao. Dakako, samo to samopoimanje nije neki nezavisni, autonomni čin, već je uslovljeno složenim interakcijama brojnih činilaca unutar društvenog polja. Tako povremeno, prvenstveno u razdobljima velikih

društvenih i političkih destabilizacija, kriza i lomova, posebno ratnih sukoba i razaranja, ova stvarna ili prividna marginalizacija biva »vidljivija«. Tada se umetnost trgne iz svoje udobne matisovske fotelje samodovoljnosti, podseti se visoke uloge i misije koju joj je moderno doba namenilo, i učini joj se da je na sporednom koloseku, na margini socijalnih procesa koji »na terenu«, u empirijskoj, »opipljivoj« i »vidljivoj« stvarnosti pomeraju i menjaju poredak stvari. Tada se pojavi pitanje o smislu pisanja poezije, ili pravljenja umetničkih slika, posle Aušvica. Setimo se angažovanog, aktivističkog i kritičkog umetnika kakav je bio Georg Gros (Georg Grosz), koji je svojevremeno pisao: »Čemu služi slikanje bilo čega? Zbog njega ljudi neće manje nastaviti da ubijaju, izrabljuju, izgladnjuju, obmanjuju. Čemu stvarati umetnost, čemu govoriti o duhu...« Stanje savremenog (zapadnog) sveta upravo je takvo da se odista može uporediti sa svojevrsnim *stanjem rata*, koje se postepeno normalizuje i izjednačava sa *stanjem mira*, pri čemu je *cyber war* samo jedna, mada svakako najvažnija njegova manifestacija, u čijoj se pozadini odigrava potpuni rasap, kolaps proklamovanih temeljnih vrednosti toga sveta.¹

Glavne manifestacije ovog novog ratnog stanja, na koje smo se već navikli te ga u stvari i ne primećujemo, nisu više na brojnim lokalnim bojištima, sa ili bez »proxy« participacija. Radi se o aroganciji i histeriji neoliberalnog političkog i ekonomskog poretka, (nelegalnom) vojnom intervencionizmu, nasilnim promenama vlada i razaranju suverenih država, terorizmu i izbegličkoj krizi, kontroverznim efektima globalizacije i tehnološkog progresa, ekološkoj krizi, ekstremnoj socijalnoj nejednakosti nazvanoj »we are the 99 percent«, opštem medijskom, informacijskom i informatičkom ratu u kojem glavne uloge igraju *fake news*, *post-truth*, *false naratives* i *fact-chacking*, kolapsu levih liberalnih opcija i rastu radikalne fašističke desnice i novih konzervativaca, eroziji projekta Evropske unije, te najzad o bledilu, ispranosti, ispraznosti, potrošenosti takvih »neupitnih« dogmi i kanona kao što su liberalna demokratija, ljudska prava, sloboda izražavanja, politička korektnost, multikulturalizam, itd. Sve se ove manifestacije ovde ne mogu analizirati, no ono što ih prožima, što na neki način objedinjuje

1 Alen Badiju, na primer, nedavno je taj svet ovako slikovito opisao: »Naš svijet nije 'normalan', on nije prihvatljiv. On u cijelosti ima patološku narav.« <http://www.books.hr/kolumne/umjetnost-kritike/intervencija-u-hrvatskoj>.

crte sociopolitičkog profila savremenog zapadnog sveta, više no ikada ranije, jeste hipokrizija, korupcija i moralni sunovrat.

Kakvo je mesto savremene umetnosti u ovom stanju novog hladnog rata najvišeg intenziteta, koji je možda na ivici prelaska u globalni »vrući« rat? Sa jednog stanovišta samo ovo pitanje izgleda potpuno marginalno. Nije li sadašnje stanje sveta takvo da aktuelizuje pomenuta pitanja umetnika iskazana u vremenima što su ih prinudila na suočavanje sa smislom sopstvenog rada i ulogom samog sveta umetnosti? Stari stereotip po kojem umetnost »cveta« u kriznim vremenima čini se ciničnim ukoliko nam je stalo do sveta. A s druge strane, taj stereotip upravo sjajno potvrđuje (izgleda još uvek aktuelan) izdvojen i privilegovan status umetnosti u modernom i savremenom svetu, koji se već toliko dugo naziva autonomijom. Kao da je glavni problem upravo u toj autonomiji, koja je u 20. veku često bila predmet kritičkih preispitivanja i problematizacija, kako u samim avangardističkim praksama tako i u paralelnim ili potonjim teoretizacijama. Svojevrsan paradoks koji implicira autonomni status na zanimljiv način ilustruje svojevrema odluka Poljske skupštine kojom se zabranjuje upotreba (nacističkog) kukastoga krsta i (komunističke) petokrake, osim u umetničkom stvaralaštvu, naime za potrebe umetnosti. Ovo *osim* obezbeđuje umetnosti podrazumevani imperativ neograničene slobode izražavanja/stvaranja, ali je s druge strane smešta u polje »bezopasnosti«, naime praksi koje se, prosto rečeno, ne uzimaju previše ozbiljno kad je reč o njihovim efektima u (vanumetničkoj) stvarnosti. Proizlazi da su totalitarni režimi, u kojima nalazimo tolike primere represivnog ograničavanja slobode stvaralaštva, zabrana izložbi, utamničenja ili čak likvidiranja umetnika, u stvari shvatali umetnost mnogo ozbiljnije od demokratskih. U tradiciji je modernizma da umetnost vidi kao posebnu, izdvojenu, autonomnu stvarnost. Sami su se umetnici nekada za to žestoko borili. Ispostavlja se, međutim, da život u autonomiji ima efekat sličan stvarnom ili muzejskom »utamničenju«, naime svojevrsno uklanjanje iz prostora konkretne životne stvarnosti. Institucionalno uređenje, sistem umetnosti funkcioniše tako da apsorbuje, normalizuje, amortizuje, neutralizuje, sterilizuje i najradikalnije angažovane, aktivističke, subverzivne, kritičke, socijalno i politički osvešćene prakse i akcije umetnosti kada se one pojave. Ključni deo toga sistema je mreža koju čine mehanizmi produkcije, distribucije, prezentacije i recepcije umetničkih proizvoda. A ta je

pak mreža potpuno integrisana u aktuelni politički i ekonomski neoliberalni poredak. Nezavisno od pametnih, vrednih i visokokvalitetnih radova pojedinaca ili grupa na umetničkoj sceni, savremena umetnost u stvari participira, svesno ili nesvesno, u »igri« (pre)raspodele geopolitičke i ekonomsko-finansijske moći globalne kapitalističke mašinerije. Institucionalno gledano, ona je deo te mašinerije. Ne samo tzv. visoka ili elitna umetnost, već prvenstveno ona koju zovemo popularnom – čitavo polje popularne, masovne, medijske kulture, kulturna industrija, još su čvršće uvezani u tu »igru«, legitimizujući i normalizujući na taj način principe i efekte njenog funkcionisanja.

U poslednje vreme mogli smo pratiti zanimljive primere javnih istupa i akcija savremenih umetnika (kao i teoretičara i kritičara) van njihove profesionalne prakse, dakle kao građana ili javnih intelektualaca, ali uz naznaku da se istupa i govori sa mesta umetnika i umetnosti. Reč je o kolektivnim akcijama ili pak individualnim participacijama u zbivanjima na američkoj predizbornoj i postizbornoj sceni. Pokazalo se da su mnoga ugledna imena iz umetničke elite, kao uostalom i elitne institucije i pojedinci iz sveta popularne kulture i medija, filma (Hollywood), televizije, pop muzike, sporta, itd., otvoreno podržala Hilari Klinton (Hillary Clinton). Evo nekih primera:

– Među umetnicima najvišeg rejtinga koji su podržali kampanju Hilari Klinton donacijama u kešu su: Džef Kuns (Jeff Koons) (50.000)², Sindi Šerman (Cindy Shermann) (33.400), Ričard Sera (Richard Serra) (28.000), Ed Rušej (Ed Ruscha) (12.000), Marina Abramović (2.700). U okviru projekta »Artists for Hillary«, pokrenutog na internetu (<https://www.hillaryclinton.com/artist/home>), Dženi Holzer (Jenny Holzer) je u svom poznatom stilističkom maniru napravila animaciju nekoliko izjava Klintonove, koje se uzdižu iz tla na pozadini Bele kuće (na primer: »When women participate in peacemaking and peacekeeping we are all safer and more secure«).

– Prema navodima medija, preko 200 vodećih internacionalnih umetnika, pisaca i kustosa pokrenulo je inicijativu/pokret »protiv desnog populizma« pod naslovom »Hands Off Our Revolution« (<http://www.handsofourrevolution.com/>). Inicijativa je pokrenuta kao »reakcija na nedavne događaje kao što su referendum *Bregzit*, izbe-

2 Za vreme svog mandata kao Državnog sekretara Hilari Klinton je 2013. dodelila Džefu Kunsu *Medal of Arts*.

glička kriza i izbor Donalda Trampa (Trump) za predsednika SAD«. Među onima koji su je svojim potpisima podržali pored ostalih su Aniš Kapur (Anish Kapoor), Stiv Makvin (Steve McQueen), Lori Anderson, Ed Rušej, Metju Barni (Matthew Barney), Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), Okvi Envezor (Okwui Enwezor), Anton Vidokle (Антон Видокле), Hal Foster, Hans Hake (Hans Haacke), Marta Rosler (Martha Rosler), Lusi Lipard (Lucy Lippard), itd., praktično gotovo sva umetnička i kritičarska elita. U prvom pasusu *Mission Statementa* stoji sledeće: »We are a global coalition affirming the radical nature of art. We believe that art can help counter the rising rhetoric of right-wing populism, fascism and the increasingly stark expressions of xenophobia, racism, sexism, homophobia and unapologetic intolerance.«

– Nedavno je na internetu objavljena peticija pod naslovom *Oppose Trump's Budget That Destroys Funding For The Arts And Humanities*, sponzorisana od brojnih kulturnih institucija Amerike (<https://www.signherenow.org/petition/save-endowments/pen/>), u kojoj se kaže da Trampovo smanjenje budžeta za kulturu podrija »U.S leadership and innovation in arts, culture, and the humanities«, našu »vibrant national culture«, da umetnike i naučnike lišava krucijalne podrške za njihov rad koji pokreće »America's innovation and creativity«, da umanjuje ugled Amerike »as a haven for free thinkers and a global leader in humanity's shared quest for knowledge«. Među potpisnicima ponovo nalazimo imena visokopozicioniranih umetnika u savremenoj kritici i teoriji, kao što su Džasper Džons (Jasper Johns), Marina Abramović, Barbara Kruger, Sindi Šerman, Lori Anderson, Kiki Smit (Kiki Smith), Julijan Šnabel (Julian Schnabel), Džeјms Terel (James Turrell), Ričard Sera, Dženi Holzer, Džozef Kosut (Joseph Kosuth), Širin Nešat (Shirin Neshat)...



Stavovi preneseni u ovim navodima, u kojima ne manjka fraza iz vokabulara »ideologije« američke izuzetnosti (*American Exceptionalism*), nisu toliko zanimljivi po onome što je u njima iskazano. Po tome oni pripadaju neoliberalnom mejnstrimu, opštim mestima iz frazeologije vladajućeg političkog establišmenta. Zanimljivije je ono neiskazano, neizgovoreno ili prećutano. A osim toga, povodi i razlozi koji su umetničku elitu pokrenuli da javno progovori kroz usta institucije umetnosti i umetnika. Tek malo pažljiviji posmatrač setiće se, na primer, da ta elita nije javno reagovala na unutrašnju »operaciju« uklanjanja Bernija Sandersa (Bernie Sanders) (pobornika ideje *demokratskogsocijalizma*), iz kandidature za nominaciju unutar Demokratske stranke (što bi, da se dogodilo, ovu elitu pozicioniralo na levo, reformističko krilo demokrata), kao uostalom ni na brojne epizode iz »kontroverzne« spoljnopoliitičke ostavštine Hilari Klinton u vreme njenog službovanja u administraciji Baraka Obame i ranije.³ Zaista, nisu potrebne nikakve »dubinske« analize da bi se politički *mindset* te elite odredio kao (*right*) *neoliberal*.⁴

Među samim njenim delatnicima, stvaraocima i interpretatorima, praktičarima i teoretičarima, umetnost počinje da se doima, doživljava ili prosuđuje kao marginalna i irelevantna, kao neka vrsta sporedne stvari, u okolnostima kada dinamika i intenzitet društvenih i političkih procesa dospeju do stadijuma napetosti koji uobičajeno zovemo dubokom krizom. Tada se otvara tema njenog efektivnog transformativnog potencijala. U pitanju je, jednostavno rečeno, nezadovoljstvo

-
- 3 Evo tek nekih komentara povodom te ostavštine. Režiser Oliver Stoun (Stone) primetio je sledeće: »Hillary's record includes supporting the barbaric 'contrast' against the Nicaraguan people in the 1980s, supporting the NATO bombing of the former Yugoslavia, supporting the ongoing Bush-Iraq War, the ongoing Afghan mess, and as Secretary of State the destruction of the secular state of Libya, the military coup in Honduras, and the present attempt at »regime change« in Syria. Every one of these situations has resulted in more extremism, more chaos in the world, and more danger to our country.« Ekonomista sa univerziteta Kolumbija Džefri Saks (Jeffrey Sachs) imao je sledeći komentar: »Her record as Secretary of State was one of the worst in modern U.S. history; her policies have enmeshed America in new Middle East wars, rising terrorism and even a new Cold War with Russia.«
- 4 Zanimljivo je, takođe, da ugledna imena umetničke elite ne nalazimo među inicijalnim potpisnicima otvorenog pisma nedavno upućenog Donaldu Trampu u kojem se traži obustava istrage protiv *WikiLeaksa* i povlačenje optužbi protiv Asanža (Assange) (<https://iamwikileaks.org/openletter/>).

statusom i efektima delovanja u vanumetničkom prostoru. Kao što dobro znamo, to nezadovoljstvo po prvi put su na programatski i aktivistički način ispoljili pojedini pokreti, grupe i pojedinci iz korpusa istorijskih avangardi, istupivši ambiciozno i manifestativno sa projektima promene institucionalnog statusa umetnosti, radikalnog »estetskog prevrednovanja« svih vrednosti, te konačno preuređenja i promene sveta. U takvom prilazu svakako se može videti refleks marksističkog slogana o neophodnosti promene sveta, nasuprot njegovom tumačenju i promišljanju. Zanimljivo je da se ruski konstruktivizam sa svojim radikalnim idejama pojavio u vremenu kada je svet već bio promenjen, naime onaj deo sveta koji je zauzimala postoktobarska Rusija.⁵ Ako se može reći da konstruktivizam nije nastupio kritički, opoziciono ili subverzivno u odnosu na novi sociopolitički poredak, njegov projekat radikalne promene statusa umetnosti u novom društvu imao je revolucionarni potencijal. Prihvatajući kao svoje idejno polazište »teoriju istorijskog materijalizma« i »naučni komunizam«, te s druge strane realnost nove epohe tehničke, industrijske i proizvodne kulture, konstruktivisti su smatrali da umetnost kao specifična praksa i funkcija, izdvojena iz »opšteg kretanja i razvoja socijalnog života«, iz stvarnosti svakodnevlja, umetnost kao jedinstvena, kontemplativna, spiritualna, estetska, samodovoljna delatnost, dakle umetnost u svom aktuelnom konceptualnom i institucionalnom određenju uspostavljenom u kapitalističkom društvu, gubi svaki značaj u novoj sociopolitičkoj realnosti postoktobarske Rusije. Nasuprot Maljevičevoj projekciji, pretpostavljeni dualizam *umetnost–život* ovde nalazi svoje ishodište u propoziciji društva bez umetnosti ili, prema formulaciji Aleksandra Rodčenka, društva u kojem umetnost postaje svestan i organizovan život, a umetnik »čovjek koji je organizovao svoj život, svoj rad i sebe«. To se naravno nije dogodilo. No upravo je iskustvo ruskog konstruktivizma, posebno u programsko-teorijskoj ravni, bilo jedno od ključnih uporišta (premda nije na takav način eksplicitno označeno) potonje Birgerove teorijske distinkcije između tzv. istorijskih avangardi i neoavangardi, prema kojoj prve dovode u pitanje *umetnost kao instituciju*, dok druge institucionalizuju avangardu kao umetnost i na taj način negiraju izvorne intencije prvih. Poznati

5 U tome je ključna razlika u odnosu na dadu i nadrealizam koji su delovali unutar kapitalističkog, građanskog društva.

Birgerov zaključak jeste da je neuspeh avangardi, i jednih i drugih, neizbežan, jer je u građanskom/kapitalističkom društvu (a na primeru ruskog konstruktivizma, vidimo, i u komunističkom) nemoguća integracija umetnosti u »životnu praksu«, to jest napuštanje autonomije kao osnovne odrednice njenog institucionalnog statusa. Naime, kao što Birger doslovno kaže, umetnost ne može da odustane od svog autonomnog statusa a da pritom ne prestane da bude umetnost. No umetnost hoće da ostane, da bude umetnost (što je možda osnovni problem), jer jedino sa tog izdvojenog mesta, iz svog autonomnog statusa, može da se pozicionira i deluje kritički u odnosu na vanumetničku, životnu stvarnost. A onda se pak suočava sa praktičnom, socijalnom nedelotvornošću svoje kritičke prakse i funkcije.

Od svoje pojave početkom 1970-ih⁶ pa sve do danas, Birgerova interpretacija umetničkih avangardi konstantno je predmet kritičkih čitanja i osporavanja, što pored ostalog svedoči o njenoj relevantnosti i aktuelnosti.⁷ Osim mogućnosti teorijske i istorijske problematizacije dijalektike *umetnost-život*, koja bi osporila jednu od osnovnih Birgerovih postavki, glavni prigovori ticali su se jedne vrste redukcionizma koji raznovrsnost, različitost, neretko i međusobnu protivrečnost avangardnih praksi i intencija, svodi na jedan princip ili motiv, i time previđa kompleksnost totaliteta avangardi, koja izostaje, gubi se u jednoj restriktivnoj teorijskoj konstrukciji. Ostaje, ipak, pitanje da li je autonomija i danas način funkcionisanja sistema umetnosti ili, možda, u okolnostima neoliberalnog, korporativnog kapitalizma, »demokratskog totalitarizma«, globalizacije, tehnološke i IT revolucije, ekspanzije socijalnih mreža i niza drugih potfenomena današnjeg umreženog sveta, taj sistem nužno trpi promene koje, mada još nedovoljno vidljive, nisu tek »kozmetičke«. Da li je u tim okolnostima moguć ikakav *update* ili *upgrade* koji bi umetnost pomerio sa margine (ako je ona uopšte tamo) i otvorio joj prolaz ka društvenoj i političkoj efikasnosti, koja je već toliko dugo njena opsesivna ambicija i muka? Da li, možda, u potrazi za tim apdejtom može biti produktivno, iz novog čitanja aktuelizovano, iskustvo istorijskih i neoavangardi, na primer neka vrsta obnavljanja strate-

6 Prvo izdanje na nemačkom jeziku: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1974.

7 Vidi na primer: Gabriel Rockhill, *Radical History and the Politics of Art*, Columbia University Press, New York 2014.

gija radikalnog revolta, subverzije, negativizma, nihilizma, destrukcije, cinizma, sarkazma..., da li je, na kraju krajeva, moguća ikakva praksa pod imenom umetnosti, koja bi, želeći da efikasno deluje u društvenoj stvarnosti, izbegla apropijaciju i apsorpciju od institucije/sistema pod istim imenom? Dakako, o tome postoje različita stanovišta i mišljenja. U poznatom intervjuu iz 1968. godine na televiziji Bi-Bi-Si, govoreći o tome da je namerno želeo da diskredituje reč umetnost, Dišan (Marcel Duchamp) je primetio, nazivajući to teškom pozicijom, kako je stalno bio u umetnosti a ipak je želeo da se nje oslobodi, otarasi. Moguće da se izlazi iz ove teške pozicije nazire upravo u poznatom Dišanovom aforizmu koji kaže da »Nema rešenja zato što nema problema«, ili pak u prikladnom »dodatku« njegovog šahovskog partnera Mana Reja (Man Ray): »Ne postoje problemi već samo rešenja.« Kako vidimo, zajedničko je ovim *statementima* da nema problema, dok rešenja ima ili nema.

Ako (prema opštoj predstavi) umetnost dotiče duše i glave ljudi, ako pokreće estetske doživljaje, uzbuđenja i osećanja, ako ulepšava i ukrašava stvarnost, privatne i javne životne prostore, ako nevidljivo dovodi do vidljivosti a nepojmljivo do pojmljivosti, ako razotkriva prikriveno, osvetljava zatamnjeno i bistri zamućeno, ako je neka vrsta svetovne biblije za »nepismene«, ako opušta i odmara posle celodnevnog napornog rada (kako je to priželjkivao Matis /Matisse/), ako udovoljava interesima sofisticiranih kustosa, kritičara, istoričara, teoretičara i filozofa, ako se dobro prodaje i kupuje na zadovoljstvo prodavaca i kupaca, ako se kao nešto posebno vredno, dragoceno i večno čuva po bezbrojnim svetskim muzejima u koje hrle milioni posetilaca, ako je ona zaista postala, i možda još uvek jeste, »sredstvo za bežanje od života koji nije vredan življenja« (kako je, premda sa negativnim predznakom, davno zapisao jedan ruski konstruktivista)..., zar onda ne bi trebalo reći da sve to, i još štošta drugo, i nije baš malo? Štaviše, čini se da je veoma mnogo. Zar sve to može biti irelevantno i marginalno? Otkuda onda nezadovoljstvo Sveta Umetnosti, otkuda ta ambicija i pretenzija koje nadilaze sve to? Nije li detekcija, dijagnoza marginalizacije tek akademsko-teorijski konstrukt, »invencija« upravo tog (pre) ambicioznog i pretencioznog Sveta Umetnosti, nešto što prosečni korisnik, uživatelj uopšte ne oseća i ne prepoznaje, što u stvari ne postoji u konkretnoj društvenoj i životnoj stvarnosti? Štaviše, iz jedne druge teorijske perspektive moguće je tvrditi da umetnost danas, suprotno intencijama istorijskih avangardi, zapravo zauzima, okupira

život, što je povod da se formuliše zahtev za autonomijom života, za njegovim oslobađanjem od upada, invazije umetnosti.⁸ A osim toga, posebno ako imamo na umu najšire polje tzv. popularne umetnosti i dizajna, izgleda kao da život sam doprinosi ovoj okupaciji tako što sve više ponavlja, oponaša, imitira umetnost.

Ako je Gi Debor (Guy Debord) bio u pravu kada je svojevremeno pisao da »što su pretenzije umetnosti veće, ona se sve više udaljava od svog ispunjenja«, onda je proces ovog udaljavanja započeo veoma davno, u vremenu kada su tvorevine »umetnika« prestale da budu »prazne«, zanatske i upotrebne, i postale estetizovane, beskorisne, nepotrebne, simboličke. Izgleda kao da je umetnost počela da se udaljava od svog ispunjenja samim svojim nastajanjem, naime estetizacijom, konceptualizacijom i spiritualizacijom tih tvorevina, pretenzijom na simbolički »govor«, na upis i distribuciju dodatnih, neutilitarnih značenja (estetskih, duhovnih, moralnih, itd.), integrisanih u koncept stvaralaštva, koja nadilaze registar jednostavne upotrebne, praktične predmetnosti. Ili, drugačije rečeno, ispunjenje umetnosti odigralo se pre njenog nastanka, pre »doba umetnosti«, kada slike i druge raznovrsne rukotvorine (koje moderno doba poima kao umetnost) još nisu bile umetničke u modernom smislu, te bi onda njeno novo, ponovno ispunjenje trebalo da se odigra nestajanjem, krajem. Govoreći u pomenutom intervjuu o svojoj objavi kraja, smrti umetnosti iz 1920-ih, Dišan je, poimajući umetnost kao *action* ili *activity*, kao *to do* a ne *to make*, objasnio da je reč o pomeranju od singularnog (pravljenje pojedinačnog, zatvorenog, uokvirenog umetničkog dela) ka univerzalnom (delovanje u životnom prostoru), ili: »To be an artist but not noticed as an artist.« Ovakav umetnik, ili »umetnik« dosta nalikuje Rodčenkovom čoveku koji je organizovao svoj život, svoj rad i sebe. Stvar je, međutim, u tome što umetnik ne želi da ne bude (prepoznat, primećen, primljen, shvaćen kao) umetnik.

No upravo ovo odsustvo želje ili nepristajanje umetnika da prestane da bude umetnik pojavljuje se kod Borisa Grojsa (Groys) kao jedan od važnih argumenata za razlikovanje i odvajanje tzv. kritičke umetno-

8 Vidi: Hito Steyerl, »Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life«, *e-flux*, 30, December 2011. (Hito Steyerl, »Umetnost kao okupacija: zahtev za autonomijom života«, prir. J. Čekić, M. Stanković, *Slike/Singularno/Globalno*, FMK, Beograd 2013.)

sti od (za njega) nove pojave koju naziva *umetničkim aktivizmom* (Art Activism).⁹ Naime, ovo nepristajanje dobija na značaju tek s obzirom na razlike u intencijama i ciljevima. Prema Grojsu, intencija umetničkih aktivista nije samo kritika (na primer umetničkog sistema ili opštih političkih i društvenih uslova funkcionisanja tog sistema) već stvarna promena socijalnih, ekonomskih, životnih uslova, to jest promena u samoj realnosti. Drugim rečima, ostajući umetnici, oni žele da pomoću umetnosti promene svet u praktičnom, pragmatičnom smislu, te da tako, suprotno novovekovnoj zapadnoj tradiciji, umetnost učine korisnom, svrsishodnom, što je za Grojsa istorijski nova pozicija, a za Birgera (kao i Adorna), videli smo, »nemoguća misija«. Ovde umetnik i umetnost preuzimaju na sebe »poslove« socijalne države i njenih institucija, pokazujući tako njihovu nefunkcionalnost. Pošto se aktivističke prakse (i dalje) odvijaju u konceptualnom polju umetnosti, te stoga pripadaju genealoškoj liniji modernosti, sada je, prema Grojsu, neophodno drugačije razumevanje pojma estetizacije (koji se tradicionalno pripisuje umetnosti) od onog koje se podrazumeva kada je reč o dizajnu. Naime, estetizaciju (stvari, pojava, praksi...) treba razumeti kao defunkcionalizaciju, to jest kao otkrivanje i demonstraciju neupotrebljivosti, neefikasnosti, preživivosti nečega što je u stvari već mrtvo, što pripada prošlosti. Utoliko Grojs može da tvrdi da (umetnička) estetizacija ne samo što ne isključuje političku akciju već otvara neograničeni horizont za uspešno političko delovanje.

No da li sve ovo oduzima smisao jednostavnom Grosovom pitanju, da li rešava »problem«? Razložno je, čini se, reći da posle njegovih *Stubova društva*, ili Pikasove (Picasso) *Gernike*, ljudi nisu počeli da manje ubijaju, izrabljuju... A izgleda da ni globalni predatorski kapitalizam nije navukao »ljudsko lice« nakon što su, kako je nadavno obznanjeno sa samog izvora, stratezi i operativci CIA svojevremeno studirali francusku teoriju povezanu s imenima Fukoa (Foucault), Lakana (Lacan) i Barta (Barthes). Nije, naravno, reč o tome da umetnička i teorijska praksa nemaju nikakav uticaj u »realnom svetu«, već o tome kako su te prakse »pročitane« i »upotrebljene« na onim mestima i od onih instanci koje imaju moć da konkretno i neposredno menjaju poredak stvari u tom svetu. A stanje današnjeg sveta je takvo

9 Boris Groys, »On Art Activism«, *e-flux*, 56, June 2014.

da se čine sasvim uverljivim projekcije prema kojima će 21. vek po stravičnosti prevazići sve što je čovečanstvo videlo do sada.

Na kraju krajeva, pozivajući se na gornju Dišanovu i Man Rejovu »igru« sa problemima i rešenjima, moglo bi se ponoviti da problem marginalizacije umetnosti u stvari ne postoji, što otklanja potrebu za iznalaženjem bilo kakvih rešenja kojih, kao što sledi, ili nema, ili su pak uvek već tu, na delu.

»There is no solution because there is no problem« – Duchamp

Abstract: Text contains comments and reflections regarding some of the topics and questions raised in the invitation letter. The initial, and in certain sense central topic, is what's described as the trend of marginalization of art. It begins with a (hypo)thesis that this trend, which is perhaps better described as a process or a state, does not represent an emergence of something new, but rather an intensification and actualization of old and known, something that is actually a part of the arts' nature. The reasons for this actualization of the noticeably marginalized position, irrelevance and inferiority of art, are perceived in the current state of the contemporary (western) world, which can be defined as a profound crisis of the neoliberal, corporate, global capitalist order. The text maps out the main components of this crisis, the new kind of »state of war« which manifested through complete collapse of neoliberal system of values and hysterical struggle to preserve this system by all means necessary. Under these circumstances, the paradigm of contemporary art, such as political (neoliberal) left, is entering a phase of radical impotence, unable to establish the kind of presence or exercise the kind of actions, which would be visible and palpable or, at very least, would produce a believable illusion of effectiveness in practical sense, within the sociopolitical field. In the same manner in which left liberal option can no longer call upon democracy, the formula of critical thinking, which has been an imperative of the contemporary art practice for a long time, is becoming a sort of useless »mejnstrim« blending seamlessly with existing order, normalizing and legitimizing all its defects. It seems that the concept of critical thinking/discourse itself requires some radical rethinking and updating. In footsteps of bygone theorizations by Peter Bürger, it would seem that the problem of art is in its institutional status: on one side, it's about comfor-

table, privileged position of autonomy and self-sufficiency, but on the other, it's about social and political ineffectiveness. If this marginalized status, this impotence, can be considered as unavoidable consequence of autonomy, then the institutional redefinition or transformation is the promising path forward. But is something like this at all possible?

Keywords: marginalization of art, global capitalism, autonomy of art, historical avant-garde, contemporary art

Ješa Denegri

Jedan primer: Kolekcija Marinka Sudca i odnos prema nasleđu jugoslovenskog umetničkog prostora

Apstrakt: Tekst se bavi »studijama slučaja« izložbi *Non-Aligned Modernity* u Milanu 2016. i Budimpešti 2017, sa delima iz kolekcije Marinka Sudca iz Zagreba, *Jugoslovenska umetnost od 1900. do 1945. i 50 umetnika iz zbirke Muzeja savremene umetnosti. Jugoslovenske umetnosti 1951. do 1989*, obe u Beogradu 2014. i *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950-1974.* u Zagrebu 2011-12. Navedene izložbe razmatraju pitanje nasleđa »jugoslovenskog umetničkog prostora« u periodu nakon prestanka postojanja donedavne zajedničke države.

Ključne reči: socijalistički modernizam, jugoslovenski umetnički prostor, radikalni modernizam, posleratne neoavangarde



Među brojnim pitanjima koja su organizatori projekta *Nova povezivanja/Nova umrežavanja* na Fakultetu za medije i komunikacije otvorili za javnu raspravu, nekoliko tih pitanja – koja glase *Kakav je odnos prema jugoslovenskom kulturnom nasleđu?* i *Da li je jugoslovenski kulturni prostor održiva paradigma?* – predstavljaju načelni »teorijski okvir« za analizu jedne konkretne »studije slučaja«, kao što je izložba *Non-Aligned Modernity/Modernita' non-allineata*, sa radovima iz Kolekcije Marinka Sudca u Zagrebu, održana u FM Centro per l'Arte Contemporanea u Milanu novembra-decembra 2016. godine.

Kolekcija Marinka Sudca prvi put je javno prikazana na izložbi *Rubne posebnosti – avangardna umetnost u regiji 1915–1989.* u Galerijском

centru u Varaždinu 2005, potom, dopunjena novim akvizicijama, na istoimenim izložbama u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu 2006. i u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci 2007. godine. Pojam »u regiji« zapravo je današnja neutralna i »politički korektna« – zato jer se izričito ne pominje država Jugoslavija – zamena za pojmove koji su donedavno glasili »jugoslovenska umetnost«, »umetnost u Jugoslaviji« ili pak, čini se najprihvatljivije – »jugoslovenski umetnički prostor«. Pri tome, pojam »jugoslovenski umetnički prostor« podrazumeva sledeće činjenice i pretpostavke: podrazumeva, naime, postojanje države Jugoslavije u periodu okvirno 1945–1990, za vreme čijeg se trajanja i unutar čijih se granica, u svim njenim konstitutivnim republičkim političkim, društvenim i kulturnim sredinama odvijao vrlo intenzivan decentralizovani umetnički život, u odnosu jedni spram ostalih specifičnih i autentičnih problemskih karakteristika.

U slučaju Kolekcije Marinka Sudca, reč je o jednoj izuzetno bogatoj, konceptijski i problemski vrlo jasno profilisanoj privatnoj zbirci, sa nizom vrhunskih i karakterističnih primera umetnosti istorijskih avangardi i posleratnih neoavangardi u geografskom i političkom području »prve« i »druge« Jugoslavije, konkretno u Hrvatskoj, Srbiji i Sloveniji, okupljenih i raspoređenih na izložbama Kolekcije objedinjeno i integralno, dakle prema vremenskim razdobljima i stilskim kontekstima, a nipošto odvojeno prema pojedinim užim nacionalnim sredinama nastanka određenih umetničkih produkcija.

Za razliku od prethodno pomenutih, izložba Kolekcije Sudac u Milanu posvećena je periodu posle Drugog svetskog rata u jugoslovenskom umetničkom prostoru, uz dodatak selekcije nove umetnosti sedamdesetih godina prošlog veka u Poljskoj, Čehoslovačkoj i Mađarskoj. Konceptiju izložbe, obrazloženu u sažetom tekstu prigodne publikacije izneo je voditelj izlagačkog programa institucije domaćina italijanski kritičar Marko Skotini (Marco Scotini), ujedno i tvorac naziva izložbe koji glasi »Nesvrstani modernitet« ili »Modernitet nesvrstivosti«. Umetničke pojave koje Skotini podrazumeva pod pojmom »Nesvrstani modernitet« u osnovi su srodne pojavama što se u domaćoj historiografiji imenuju pojmom »socijalistički modernizam«, pri čemu italijanski kritičar ovom prilikom ima u vidu jedino ogranke radikalnog modernizma (grupe EXAT-51 i Gorgona) i posleratnih neoavangardi (Nove tendencije, nova umetnost sedamdesetih) kao pro-

blemskog kompleksa u određenoj literaturi obeleženog pojmom »druga linija«. S obzirom na to da dolazi od ma koliko dobronamernog, razume se u detalje jugoslovenskih umetničkih prilika nedovoljno upućenog inostranog stručnjaka, pojedine njegove teze mogle bi da budu povod načelne rasprave. Tako se jedna od mogućih primedaba odnosi na sam kontekst u kojemu se umetnost posle Drugog svetskog rata u Jugoslaviji sagledava, a to je kontekst istočnoevropskih umetničkih zbivanja, iako valja istaći da se u pretežnom sastavu učesnika izložbe, kao i u njenom nazivu, s pravom naglašava specifična situacija posleratne umetnosti u Jugoslaviji upravo u znaku društveno-političkog koncepta nesvrstanosti na razmeđu između Istoka i Zapada.

Sastav milanske izložbe Kolekcije Sudac sačinjavala su pojedina poglavlja radikalnog modernizma i posleratnih neoavangardi sa jugoslovenskog umetničkog prostora između početka pedesetih i kraja osamdesetih godina prošlog veka. U Kolekciji neki od ovih fenomena zastupljeni su fragmentarno i neravnomerno, no to je i razumljivo s obzirom na to da je jedino tako bilo moguće da dođe do formiranja i stalnog dopunjavanja jedne privatne umetničke zbirke.

U sklopu Kolekcije Sudac najhomogenije problemsko područje zastupljeno na celom »jugoslovenskom umetničkom prostoru« jeste segment milanske izložbe posvećen novoj umetnosti sedamdesetih godina prošlog veka. Umetnosti nastaloj u neponovljivoj uzavreloj društvenoj, političkoj i duhovnoj atmosferi epohalnog šezdesetosmaškog »velikog osporavanja«, umetnosti koja je u vreme svog nastanka posedovala izvesne jezičke bliskosti sa odgovarajućim međunarodnim fenomenima, a otuda su proizlazile i brojne personalne veze, radni susreti i razmene priredbi sa njihovim idejnim srođnicima sa obe strane evropskog Istoka i Zapada. Da je upravo umetnost sedamdesetih u Jugoslaviji predstavljala jedinstveni problemski kompleks, naravno sa brojnim specifičnostima lokalnih kulturnih sredina, evidentno je bilo još od izložbe *Nova umjetnička praksa 1966–1978.* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1978, što ipak nije dovelo u pitanje jednako tako legitimno postojanje zasebnih scena unutar jugoslovenskog umetničkog prostora i njihovih prvih istorijskih obrada, od dve retrospektive grupe OHO u Ljubljani 1979. i 1994. do izložbi *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1982. i *Nova umetnost u Srbiji: pojedinci, grupe, pojave* u Beogradu 1983. godine. Nikada, dakle, pre niti posle, kao u sedamdes-

tim godinama prošlog veka, nisu postojale tako tesne idejne i jezičke srodnosti, a otuda i lični međuljudski kontakti, saradnje i prijateljstva, među protagonistima nove umetnosti unutar tadašnjeg jugoslovenskog umetničkog prostora. Posebna je zasluga Kolekcije Sudac u tome što je svojim sastavom i izložbama priređenim u domaćoj sredini i inostranstvu, u tako uglednim institucijama kao što je ona u Milanu, iznela u prvi plan upravo ono umetničko nasleđe bivšeg jugoslovenskog umetničkog prostora koje je danas kao vrhunsko valorizovano od međunarodnih selektivnih i verziranih stručnih krugova i time tom nasleđu doprinosi daljoj valorizaciji i verifikaciji u njihovim domaćim kulturnim sredinama.

Kakav stav prema nasleđu jugoslovenskog umetničkog prostora postoji u tim sredinama bivše zajedničke države, može se zapaziti u odnosima prema tom nasleđu u njihovim vodećim muzejsko-galerijskim ustanovama. Tako je stalna postavka Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 2002. izričito nosila naziv *Jugoslovenski umetnički prostor*, a u istom konceptijskom smeru nastavljene su i naredne postavke Muzeja, kao i obe izložbe iz fundusa priređene tokom rekonstrukcije zgrade na Ušću, kao što su *100 dela iz zbirki Muzeja savremene umetnosti. Jugoslovenska umetnost od 1900. do 1945*, 2014. i *50 umetnika iz zbirki Muzeja savremene umetnosti. Jugoslovenska umetnost od 1951. do 1989*, 2014. U stalnoj postavci internacionalnog sastava eksponata Muzeja savremene umjetnosti u Zagrebu zastupljena su dela pojedinih srpskih i slovenačkih umetnika u broju i izboru radova koji odgovaraju konceptiji ove postavke i nalaze se u zbirci Muzeja. Na izložbi *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950–1974*. u organizaciji Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu 2011–2012. zastupljena su dela srpskih i slovenačkih umetnika iz hrvatskih muzejskih i privatnih kolekcija. O sastavu i izložbama Kolekcije Sudac, od kojih je jedna priređena u Srbiji, već je prethodno bilo reči.

Ukoliko je odnos prema nasleđu jugoslovenskog umetničkog prostora prevashodno bio rukovođen kriterijumima istorijsko-umetničke nauke utoliko je više bio lišen bilo kojih drugih merila osim onih poštovanja struke, pri čemu ipak valja uzeti u obzir zatečene okolnosti kao što su kvalitet, kvantitet i učestalost mogućnosti prikazivanja postojećih javnih i privatnih umetničkih zbirki. Može se pretpostaviti da će se već sada i u budućnosti domaće javne i privatne zbirke iz razumljivih materijalnih razloga glavninom zasnivati na nacionalnim

umetničkim nasleđima novonastalih država. No kada god bude reč o istorizaciji umetnosti nastaloj u vreme postojanja »druge« Jugoslavije, jedan od stručno zadovoljavajućih načina sagledavanja problemskih procesa i vrednosti te umetnosti neka bude dopušten i onaj koji će uzeti u obzir postojanje istovremeno objedinjenog i decentralizovanog jugoslovenskog umetničkog prostora tokom prve četiri decenije druge polovine 20. veka.

Odgovoriti na pitanje »da li je jugoslovenski kulturni prostor održiva paradigma?« čini se mogućim na dvojaki način. Održivo je danas jedino kao sećanje na istorijsku kategoriju nastalu u vremenu postojanja »jugoslovenskog kulturnog prostora« u sklopu socijalističke Jugoslavije, okvirno između 1945. i 1990, naprosto zato jer predstavlja realni zadati i zatečeni vremenski okvir unutar kojega su se konkretne umetničke produkcije u svim republičkim konstitutivnim jedinicama prethodne države formirale i razvijale. Sa prestankom postojanja države Jugoslavije i taj okvir definitivno je prestao da postoji, ali da bi se u skoroj, a pogotovo u daljoj budućnosti, u nekoj operativnoj dobrovoljnoj i dobronamernoj projekciji ova paradigma mogla obnoviti u plodnim saradnjama umetničkih krugova nadolazećih generacija u svakoj od danas postojećih zemalja, čini se ne samo poželjnim nego čak i sasvim izvesnim.

P. S.

Proširena verzija milanske izložbe *Non-aligned Modernity – Modernita' non allineata* otvorena je 23. marta 2017. u muzeju Ludvig u Budimpešti pod nazivom *Non-aligned Art – El nem kötelezett művészet*. Neznatna razlika u nazivu ovih izložbi (*umetnost* umesto *modernitet*), uneta na zahtev budimpeštanskog organizatora, izvršena je sa sasvim određenim razlozima. Po njima, pojam »modernitet« nije pogodan da adekvatno obeleži udeo mađarskih i umetnika ostalih zemalja Srednje i Istočne Evrope sa onu stranu »gvozdene zavese« u sastavu kolekcije Marinka Sudca i njene interpretacije od strane autora izložbe Marka Skotinija.

Naime, pojam »modernitet« (sa predznakom »nesvrstani«), kako ga razume i tumači italijanski kritičar, nije podudaran sa tipološkim, jezičkim i ideološkim osobinama produkcije srednje- i istočnoevropskih umetnika naprosto zato jer je ona nastala u društveno-političkim i kulturnim uslovima bitno drugačijim od onih nesvrstane socijalistič-

ke Jugoslavije. Indikativno je, dakle, da je promena mesta održavanja dveju verzija ove izložbe (od zapadnoevropskog Milana do srednjoevropske Budimpešte) usloвила izmenu njenog naziva koji ukazuje na razliku u poimanju umetničkih formacija u pojedinim geopolitičkim područjima posleratne Evrope, konkretno između »jugoslovenskog umetničkog prostora« i njegovih umerenih i radikalnih solucija »socijalističkog modernizma« u periodu okvirno 1950–1990. sa jedne i istovremenih kako »oficijelnih« tako i »alternativnih« pojava umetnosti tadašnjeg realkomunističkog bloka sa druge strane. Nije, pri tome, nipošto posredi razlika na osnovu međusobno neuporedivog umetničkog kvaliteta, podjednako visokog u oba ova geopolitička područja posleratne Evrope, nego pre svega razlika u svojstvima njihovih specifičnih društvenih i kulturnih kontekstualizacija. Stoga bi upravo o tim činjenicama pri detaljnijem razmatranju i razumevanju svih umetničkih praksi pod zajedničkim nazivom okupljenim na milanskoj i budimpeštanskoj izložbi Kolekcije Sudac u naprednim istorijsko-umetničkim interpretacijama valjalo posvetiti neophodnu pažnju.

An example: Marinko Sudac Collection and Relations Towards the Heritage of Yugoslav Art Space

Abstract: This paper deals with »case studies« of *Non-Aligned Modernity* exhibitions in Milan in 2016 and Budapest in 2017, with artworks from the collection of Marinko Sudac from Zagreb, *Yugoslav Art from 1900 to 1945 and 50 artists from the collections of the Museum of Contemporary Art, Yugoslav Arts from 1951 to 1989*, both in Belgrade in 2014 and *Socialism and Modernity, Art, Culture, Politics 1950-1974* in Zagreb 2011-12. The aforementioned exhibitions consider the issue of the legacy of the »Yugoslav art space« in the period after the former common state ceased to exist.

Keywords: socialist modernism, Yugoslav art space, radical modernism, postwar neo-avant-garde

Marko Đorđević

Porozna brana 89-60-45: prošireno čitanje

Apstrakt: Ovaj rad bavi se terminologijom teorije savremene umetnosti na primeru tekstova uticajnih teoretičara umetnosti s kraja 20. i početka 21. veka. Uvod problematizuje upotrebu termina savremenosti u teoriji umetnosti i umetničkoj kritici sa ciljem da najavi njegovu detaljniju analizu u idućim odeljcima. Prvi odeljak teksta kritički prati ključne koncepte savremenosti iz eseja Terija Smita (Terry Smith), i drugih relevantnih autora poput Borisa Grojsa (Boris Groys). U drugom odeljku prati se argumentacija filozofa Pitera Ozborna (Peter Osborne) koju je izložio u knjizi *Bilo gde ili nigde*. Nakon uporedne analize ovih pristupa savremenosti u teorijskoj praksi unutar/oko savremene umetnosti sledi zaključak koji rekapitulira kritiku predstavljenih tekstova.

Ključne reči: savremena umetnost, savremenost, teorija umetnosti, Boris Grojs, Piter Ozborn, Teri Smit

Umesto uvoda: sa onu stranu partikularnosti savremene umetnosti

Zaokupljenost partikularizmom i poznatim temama o nepreglednosti horizontalnih (geografskih, temporalnih) i vertikalnih (institucionalnih, medijskih, ideoloških) koordinata savremene umetničke proizvodnje uvek deluje kao da nešto skriva. Da li kada govorimo o partikularnosti, osim što pokušavamo da naučno opišemo trenutno stanje u instituciji umetnosti, zapravo radimo još nešto čega nismo svesni? Nesumnjivo je da uticajni tekstovi teoretičara savremene umetnosti nose afirmativni prizvuk kada govore o sveprisutnosti savremene umetnosti, njene institucionalne, konceptualne i geografske širine i – zašto da ne – slobode.

Tipičan modernistički diskurs, nalik onom u tekstovima Klementa Grinberga (Clement Greenberg) i njegovih naslednika, oslobođenje umetnosti temelji na teleološki zasnovanom pristupu. Ono od čega se

umetnost oslobađa jesu estetski i intermedijski viškovi u sopstvenom mediju. No nakon ostvarenja ovog cilja problem »oslobođenja« značajno se usložnjava. Pitanja medijske čistote bivaju prevaziđena posredstvom minimalne umetnosti pitanjima fenomenoloških svojstava umetničke plastike i njenog okružujućeg prostora. Međutim, u uticajnim zapadnim pregledima umetnosti, poput *Umetnosti nakon 1900. godine*, nalazimo da je i ovde reč o nizu novih medijskih i konceptualnih granica koje se nisu imale strogo prevazići koliko uzdići do niza novih artikulacija – neoavangarde, postminimalne a potom i konceptualne umetnosti.¹ Slično je pisala i Mivon Kwon (Miwon Kwon) u vezi sa razvojem *site-specific* umetnosti i *land arta*.² Ovo višestruko artikulisano i nezaustavljivo napredovanje samoemancipacije, uz sve pedantno uvažavanje različitih linija razvoja, jeste ono što je modernu umetnost još uvek činilo delom progresivističke ideološke matrice modernizma. Međutim, postminimalna, konceptualna i postkonceptualna umetnost ovde se manje mogu misliti kao »umetnički pokreti« a više kao znaci rane postmodernosti. U ovom našem shematskom izlaganju, postmodernost je relevantna zbog dekonstrukcije autonomije umetnosti. Drugim rečima, zato što je dovela do, ma kako nijansiranog, prekida tendencije koja je tipična za modernističku umetničku praksu – označavanja sve prethodne umetnosti i umetničkih tradicija za ideologiju iz koje se istupa radikalnim raskidom i stvaranjem neideološkog (»avangardnog«) novuma – trenda koji je pratio modernističku umetnost preko njenih različitih linija.

Postmodernizam u umetnosti je zaustavio ovaj ciklični proces, preispitao, preokrenuo ga i, dekonstrukcijom autonomije umetnosti, učinio ga nemogućim. Ova dekonstrukcija i prateća globalizacija institucije umetnosti nisu doveli do nestanka svakog progresivističkog ideološkog impetusa umetnosti. Zastanimo ovde i pogledajmo teze Terija Smita, koji upravo želi da drugačije promisli ulogu istorijskih i neoavangardi u ovim transformacijama. On kaže da pojavu savremene umetnosti možemo razumeti prvenstveno preko opšte obuhvaćenosti

1 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloch, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, New York 2004, 434–586.

2 Miwon Kwon, *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, (MA)/London, England 2002, 12–18.

društva »savremenošću« druge polovine 20. veka. On tvrdi da »iako nijedno od ovih značenja reči 'savremeno' – bivanje trenutnim i deljenje sadašnjosti sa drugima – nije novo«, postoji nešto što bliže određuje savremenost danas. Mi smo danas:

intenzivnije svesni prisustva razlike svuda oko nas (i u nama?), kao i da je ovaj kvalitet savremenog iskustva uspeo da prebriše sve ostale faktore i postavi se kao glavna stvar koja se ima objasniti kada želimo okarakterisati življenje danas.³

U skladu s tim,

savremena umetnost nije vrsta umetnosti niti ima ograničeni niz zajedničkih kvaliteta kojima bi se razlikovala od umetnosti prethodnih istorijskoumetničkih razdoblja, a istovremeno predstavljala njihov kontinuitet.⁴

Ovakva zdravorazumska karakterizacija savremene svakodnevice nalaže izvestan fenomenološki pristup. Deluje, međutim, uputnije ne ulaziti u metodološke probleme utvrđivanja 'iskustva življenja' već postaviti pitanje o društvenim formacijama u kojima se umetnost javlja danas i pokušajima njenih aktera da ponovo uspostave progresivistički ideološki ciklus.

Jedan simptomatičan primer može biti »društveni obrt«, tj. uspon komunitarno orijentisane političke umetnosti čija je glavna odlika učešće publike i okolnih zajednica u njenom stvaranju. Reč je o tendenciji u instituciji umetnosti o kojoj je najuticajnije pisala Kler Bišop (Claire Bishop). Nakon udaljavanja od relacije estetike ranih devedesetih, veliki broj umetnika i umetničkih kolektiva počeo je da sebe gleda upravo kao ne-autore, te kao jednake sa saradnicima koji učestvuju u datom projektu. Njihovi učinci, objašnjava Kler Bišop, još tada se počinju meriti prema etičkim pravilima a ne prema estetskom efektu.⁵ Ovde se etika javlja kao nemogućnost umetničke prakse u 21. veku

3 Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents*, Prentice Hall, New Jersey 2011, 9.

4 Isto, 9.

5 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012, 1-41.

da ponovo uspostavi stari ideološki ciklus, da se oslobodi iduće velike »prepreke« na koju je naišla na tragu kraja sopstvene modernosti i na »početku savremenosti«. Reč je o predmetu zvanom kapital, to jest njegovim pojavnim oblicima preko kapitalističkih društvenih formacija širom sveta. Moglo bi se reći da je umetnost u vezi sa ovim predmetom od svoje premodernosti, te nadodređena kapitalizmom od svog nastanka kao moderne institucije.

Teri Smit, kao što je rečeno, naziva ovaj »novi« predmet nekom savremenošću koje smo sve intenzivnije svesni, no ovo je ideološko, preciznije rečeno, istoricističko tumačenje. Neistoricističko tumačenje bilo bi da umetnost danas ostvaruje kontakt sa predmetom kapitala, to jest sopstvenom nadodređenošću kapitalizmom, koji nije posredovan autonomijom umetnosti, ni ideološkom matricom modernizma, unutar nacionalnih granica jednog građanskog društva. No, pored sve nominalne kritičnosti ona upravo taj odnos najčešće ne može artikulirati.

Da bismo ovom pitanju prišli sa druge strane pogledajmo još par uticajnih istorijskih i teorijskih pristupa ovom problemu. Kao glavni problem uzećemo, kod Smita već demonstrirane, teorijske poteškoće definisanja temporalnog okvira unutar kojeg govorimo. Šta drugi uticajni autori misle pod pojmom »savremenost«?

Kritika Borisa Grojsa u tekstu »Drugovi vremena« (2009)⁶

Boris Grojs pristupa ovom pitanju postavljanjem nekoliko problema modernosti. Jedan od njih je problem razvoja modernističke estetike. Pitanje koje opsega istoričare umetnosti i estetičare o smislu smera i razvoja moderne umetnosti i njene estetike ovde je izuzetno simplifikovano. Ocenjujući razvoj modernističke estetike kao redukcionistički, sklon odbacivanju tradicija i pristupa koji čine opstanak umetničkih praksi u sadašnjosti težim, on sam redukuje razvoj umetnosti prošlog veka na izraz nekog principa samoodržanja pred naletom traumatične sadašnjosti. Ova teza grubo isključuje empirijske podatke koje imamo o pojedinačnom i grupnom razvoju umetnosti u proteklom veku.⁷ Svesti sve moguće linije razvoja moderne umetnosti na

6 Grojs, Boris, »Comrades of Time«, e-flux, online edition, 2009, prema: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/> Pristupljeno 3. 6. 2016.

7 Dovoljno je ispratiti tematske celine koje izdvajaju jednako uticajni istraživači

jedan »instinkt za preživljavanjem« i time poreći, preokrenuti i zanemariti čitavu institucionalnu i šire društvenu dinamiku u čijim se okvirima moderna i premoderna umetnost javljaju, u najboljem slučaju, deluje kao nategnuta organicistička teza o umetnosti kao neakvom istorijskom subjektu u hegelijanskom smislu, a u najgorem kao provokacija.⁸ Ovu tezu potom traži u estetici, kako bi je povezao sa ključnim svojstvima koja savremenu umetnost odvajaju od moderne:

Dakle, tokom perioda modernosti moć sadašnjosti mogla se prepoznati samo indirektno preko tragova redukcije koje je ostavljala na telu umetnosti i uopšte na telu kulture.⁹

Mi želimo da odložimo naše odluke i postupke kako bismo imali više vremena za analizu, razmišljanje i razmatranje. Savremenost je upravo to – produženi, potencijalno beskonačni, period odlaganja.¹⁰

Savremenost se, dakle, postavlja kao vreme (filozofske) sumnje i kritičnosti prema pojedinim projektima koji su nas kolektivno okupirali u prethodnom periodu. U 20. veku to je bio socijalistički/komunistički projekat. Sada kada njega više nema, neki pretpostavljeni 'mi' stojimo u raskoraku. On, međutim, nigde ne postavlja pitanje kontinuiteta onog projekta koji se odvijao prvenstveno na Zapadu a potom i globalno. Grojsu bi se mogla skrenuti pažnja da imperijalistički projekat globalnog kapitala, čijom se negacijom i kritikom socijalistička/komunistička misao razvijala, ne stoji u mestu niti iščekuje neke odlučne dejstvenike koji bi ga sproveli. Deluje da smo ti 'mi' kojima se obraća Grojs onaj deo srednjoklasne javnosti koji sebe identifikuje kao nosioce velikih modernističkih projekata.

Ovo je čest retorički gest kojim se izbegava pitanje o drugim globalnim utopijskim projektima u kojima 'mi' (i mnogi drugi) učestvujemo bez ovakve zapaljive ideološke prakse – moramo zato misliti i na one svakodnevne prakse uspostavljanja i reprodukcije kapitalizma kao nači-

da se uverimo u grubost Grojsove teze: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloch, n. d.

8 Boris Groys, »Comrades of Time«, n. d.

9 *Isto.*

10 *Isto.*

na proizvodnje u kojima prvenstveno učestvujemo strukturalno, a tek potom, mada ne nužno, ideološki. U jednom ovakvom materijalističkom pristupu diskursi o modernizmu moraju se misliti kao ideološka formacija, koja je pak uvek nadodređena ekonomskom instancom specifične kapitalističke društvene formacije u kojoj se javlja. Teri Iglton (Terry Eagleton) kaže:

Modernizam kao termin istovremeno izražava i mistifikuje smisao partikularne istorijske konjunktore kao naročito bremenite krizama i promena.¹¹

Ono mistifikatorsko u samom terminu, čije ekstremne forme vidimo u Grojsvoj organicističkoj tezi, upravo je moć prikazivanja odnosa modernosti kao autonomnog od razvoja kapitalističkog načina proizvodnje i specifičnih dominantnih protivrečnosti (političkih, ideoloških, ekonomskih) koje su se susretale kroz vreme kako bi do njega dovele. Dakle, zanemariivši odnos modernosti i kapitalizma 19. i 20. veka, Grojs definiše naše vreme kao vreme »ponovnog razmatranja« socijalističkih/komunističkih pokreta i njima upućenih kritika sleva i zdesna.

Savremena umetnost se, dakle, može posmatrati kao umetnost koja je uključena u ponovno razmatranje modernih projekata. Moglo bi se reći da sada živimo u doba neodlučnosti, odlaganja – u dosadno doba.¹²

Grojs u ovom segmentu pozajmljuje Hajdegerovu (Heidegger) tezu o dosadi kao preduslovu za doživljavanje celokupne stvarnosti. Ovo čini kako bi svojoj zdravorazumskoj oceni o definitivnim kvalitetima »našeg doba« dao određeno filozofsko uporište. Deluje da ovde Grojs žrtvuje istorijsku egzaktnost kako bi tekst bio pitak za neakademska publiku. Po njemu je ta 'naša' neuverljivost specifična razlika koja odvaja naše doba (doba posle modernosti) od doba modernosti. Modernost je krasi- lo uverenje u stara i nova obećanja (postizanje besmrtnosti putem sekularnih kultova znanja, legata, zadužbina) dok 'mi' ne verujemo ni u šta od toga.

11 Terry Eagleton, »Capitalism, Modernism and Postmodernism«, u: *Against the Grain: Essays 1975–1985*, Verso, London 1986, 138.

12 Groys, Boris, »Comrades of Time«, n. d.

Potom sledi odeljak u kojem interpretira modernističku temporalnost:

Politički, mi možemo govoriti o modernim utopijama kao postistorijskim prostorima akumuliranog vremena, u kojima je konačnost sadašnjosti bila posmatrana kao potencijalno nadoknadiiva u beskonačnosti realizovanog projekta: bio on umetničko delo ili politička utopija. Naravno da ova realizacija poništava vreme koje je investirano u nju, u postizanje određenog rezultata – kada je konačni proizvod ostvaren, vreme utrošeno u njegovu proizvodnju nestaje. Međutim, vreme izgubljeno u ostvarenju proizvoda bilo je nadoknađeno na još jedan način u modernosti – putem istorijskog narativa. Ovaj narativ ga je nekako nadoknađivao glorifikujući živote umetnika, naučnika ili revolucionara koji su radili za budućnost.¹³

Dakle, vreme koje bi modernisti ili revolucionari investirali uvek bi im se nekako vratilo. 'Nama' se ne vraća i 'mi' se, prema Grojsu bi se reklo prvi put, srećemo sa pojavom »propalog vremena«, koje ujedno svedoči o tim 'nama' kao »tubivstvovanju«. No, da li je pomenuto vreme zaista 'propalo' i da li je uopšte tačno da savremeni kapitalizam (a ne Grojsova verzija postmoderne savremenosti) eliminiše »beskrajnu istorijsku perspektivu«? Ako se danas pogleda na maničnu tržišnu proizvodnju »kreativnosti«, »originalnosti«, »prepoznatljivosti«, i ako se na trenutak apstrahuje uloga ovakvih praksi u političkoj ekonomiji uslužnog sektora u savremenom kapitalizmu, može se primetiti da je njena ideološka podloga zasnovana na istim težnjama ka sublimaciji uloženog rada u »beskrajnoj istorijskoj perspektivi«.

Ona se, međutim, ovde tiče jedino samog tela individue koja istupa u javnost. Eventualno se može proširiti na manji kolektiv poput kreativnog tima, porodice i ponekad susedstva. Moja teza ovde je da je »beskrajna istorijska perspektiva« atomizovana i svedena na nivo individualnog tela kao individualnog potrošača, te generatora podataka koji dodatno »hrane« uslužni sektor.

Za Grojsa je, međutim, umetnost perioda bezidejnosti i nezainteresovanosti za globalne promene suštinski repetitivna i (kamijevski) sizifovska:

13 Groy, Boris, »Comrades of Time«, n. d.

Ovde, ljudsko biće prestaje da se razlikuje od sopstvene medijske slike. Suprotstavljanje živog organizma i mrtvog mehanizma postaje beznačajno upotrebom izvorno mehaničkog, repetitivnog i uzaludno zabeležnog gesta«. ¹⁴

Savremena umetnost može pomoći vremenu koje »ima problem«. Može pomoći onom kolokvijalno 'propalom', 'neiskorišćenom' vremenu da se oslobodi te stigme, da bude predstavljeno jer se ono u kapitalizmu inače ne predstavlja i ne komentariše.

Ovde bih voleo da mobilišem nešto drugačije značenje reči 'savremeno'. Biti savremen ne znači nužno biti prisutan, biti ovde-i-sada. To znači biti 'sa vremenom' pre nego 'u vremenu'. 'Sa-vremenost' u nemačkom 'zeitgenössisch'. Kako *Genosse* znači 'drug', biti sa-vremen – zeitgenössisch – može se razumeti kao bivanje 'drugom vremenom' – saradujući sa vremenom, pomažući vreme koje ima probleme i poteškoće. ¹⁵

Savremena umetnost donosi promenu u odnosu na »tradicionalne« formate umetničkih dela. Modernistički umetnički radovi garantuju završenom radu beskonačnost vremena nakon završetka (i uspeha). Radovi poput *Pesme za Lupitu* (1998) i *Politike probe* (2007) Fransisa Alisa (Francis Alÿs) imaju izraženo drugačiju relaciju spram vremena. Grojs ih naziva »vremenski zasnovanim« radovima. Oni naglašavaju sopstvenu prolaznost i repetitivnost vremena. Takođe, moramo se vratiti lekcijama konceptualne i postkonceptualne umetnosti. Od njihovog vremena galerije nas ne suočavaju samo sa umetničkim delima već i sa »dokumentacijom umetnosti«. Dakle, umetnost nije prisutna u odabranom mediju već se »na nju samo referiše«. Ovakva vrsta odlaganja ili negiranja prisutnosti umetnosti i publike »zajedno u vremenu« odgovara njenoj koncepciji bivanja »sa-vremenom«, bivanja dokumentom kao ključnim karakteristikama savremene umetnosti. Ovakva temporalnost vodi poreklo iz filma.

Preko filma kao modernističkog (protivrečnog) trijumfa *vita activa* nad *vita contemplativa* on pronalazi put do društvenih mreža kao formata savremene umetnosti. »U doba spektakla nema posmatrača«

14 Boris Groys, »Comrades of Time«, n. d.

15 Isto.

tvrdi Grojs. U ovo uklapa makluanovsku ocenu interneta kao »hladnog medija«. Grojs, međutim, tvrdi da se na problemu interneta Makluanova (Marshall McLuhan) kategorizacija medija slama. Internet je tako predstavljen kao medij koji je »hladniji od televizije« ali je istovremeno u stanju da drži svoje korisnike u stanju izuzetne izolovanosti i fokusiranosti.

Za razliku od interneta, umetnički prostori u kojima se pokazuje »vremenski zasnovana« umetnost, zaista su hladni, jer je fokusiranje na pojedine radove »nepotrebno pa čak i nemoguće«. Prostor ovakve umetnosti zato može u sebe uneti razne vruće medije i naterati ih da se »ohlade«. Hladna kontemplacija »vremenski zasnovane« umetnosti nema za cilj »estetski sud ni odabir«. Ona je prosto »trajno ponavljanje gesta gledanja« i svesti o manjku vremena za formiranje informisanih sudova opsežnom kontemplacijom. Ovakva umetnost, prema Grojsu, oslobađa naše shvatanje *vita contemplativa* od moderne stigme pasivnosti. Ona uklanja razliku između aktivnog i mislećeg života. A upravo ovde »vremenski zasnovana« umetnost pretvara manjak vremena u višak i pokazuje se kao »sa-radnik, drug vremena«.

Kritika Pitera Ozborna u knjizi *Bilo gde ili ne uopšte* (2013)¹⁶

Ozborn započinje svoju studiju kritički prema istoricističkoj funkciji teoretizacije savremenosti Terija Smita. Za njega je Smitov poduhvat smišljen tako da kategorizuje i zatvori niz pitanja koja se prvenstveno moraju detaljno teorijski ispitati. Njegovo polazište je slično Grojsovom. On se pita šta znači biti »sa-vremen«. Polazi od istraživanja istorijata upotrebe termina – od prvih slučajeva polovinom 17. veka u Engleskoj do najrelevantnijih slučajeva nakon 1945. godine. Za razliku od Grojsa koji se koncentriše na ono »sa-« u terminu savremeno, Ozborn se koncentriše na ono »-vremeno«. On smatra da je za naše razumevanje savremenosti danas ključno to što dolazi do spajanja različitih ali jednako »prisutnih« temporalnosti, tj. mnoštva »vremena«. Ovde dolazi do centralne teze: »Sadašnjost je [...] temporalno jedinstvo u disjunkciji ili disjunktivno jedinstvo sadašnjih vremena.«¹⁷ Ova disjunktivna konjunkcija se previđa

16 Peter Osborne, *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London & New York 2013, 17.

17 *Isto*.

kada se termin »savremeno« koristi istoricistički. To se može videti svaki put kada istorijskoumetnički mejnstrim želi da pomoću njega periodizuje svoju disciplinu. Ozbourn dalje vodi svoju studiju upravo u tom pravcu – ka analizi aktuelnih periodizacija savremenosti u umetnosti.

Postoje tri periodizacije savremenosti u umetnosti. To su: (1) posleratno stanje, sva umetnost nakon 1945. – dominantno geopolitička (kao savremene prepoznaje samo one prakse koje se uklapaju u narative posleratne američke teorije umetnosti); (2) umetnost od 1960. godine – dominantno usmerena na ontologiju umetničkog dela (ontološki prelom sa umetničkim predmetom i tradicionalnim medijima koji donose neoavangarde i konceptualna umetnost); (3) umetnost od 1989. godine – dominantno usmerena na kraj realnog socijalizma ili kolokvijalno »kraj komunizma«.

Na trećoj se najviše zadržava zato što se geopolitički faktori koji je određuju (nestanak levice, uspon kapitalizma u Kini) pokazuju kao veoma uticajni početkom 21. veka. U ovom okviru nalazi tri odlike umetničke prakse čija pojava i institucionalna potvrda se mogu ispratiti od osamdesetih godina prošlog veka. Prva je »zatvaranje istorijskog horizonta avangarde«. Druga je »kvalitativno produbljenje integracije autonomne umetnosti unutar kulturne industrije«. Treću vidi u »globalizaciji i transnacionalizaciji bijenala kao izložbene forme«.¹⁸ Najproblematičnija je prva. Ozbourn nalazi da je ovaj razvoj problematičan sa stanovišta teorije avangarde Petera Birgera (Peter Bürger).¹⁹ Najvažnija teza koju izvlači iz Birgerovog rada jeste suštinska razlika između istorijskih avangardi i neoavangardi. Ozbourn je prikazuje kao istorijskoumetničku svest neovangardista i dodaje da je i među njima došlo do izuzetnih političkih i antiumetničkih praksi. Postoji, međutim, razlog zašto se Ozbourn poziva na Birgera – ovaj autor je kritički zaključio da se nešto fundamentalno promenilo u avangardnim praksama od istorijskih ka neoavangardnim. Naime, »istorijska razumljivost« navedenih neoavangardnih praksi crpljena je iz njihove pretenzije na budućnost. Ove su u odnosu na pretenzije istorijskih avangardi mnogo apstraktnije, ponekad svedene na horizont, i sve udaljenije od političke aktualizacije jednog globalnog revolucionarnog projekta.

18 Peter Osborne, *Anywhere or not at all*, n. d., 19.

19 Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd 1998.

Potom slede kritike koncepta savremenosti kao:

(1) ideje u kantovskom smislu, teoretski problematične zbog nemogućnosti da ostvari iskustvo svog predmeta (savremenosti);

(2) Hajdegerove koncepcije anticipacije budućnosti kao nemoguće u slučaju sadašnjosti koja sama jedino postoji kao napuklo bivanje zajedno prošlosti i budućnosti;

(3) utopijske ideje koja tvrdi da se čitava savremenost može obuhvatiti, jer je, u okviru ideologije neoliberalizma, dostignut taj stepen istorijskog razvoja;²⁰

(3') generacijskog koncepta. Generacije dele neko zajedničko vreme, no sa razvojem industrijskog kapitalizma dolazi do preklapanja ljudskih generacija sa generacijama tehnologije, što znatno utiče na procese tradicionalnog prenošenja znanja (pa i običaja), koje je pak revolucionisala i reformisala modernost. Savremenost se suštinski razlikuje od modernosti koja sama sebe uvek prevazilazi. Ozborn kaže:

Ukoliko modernost projektuje sadašnjost konstantne tranzicije, koja zauvek poseže za onim što je izvan nje, savremenost fiksira ili *omotava* takvu tranzitornost unutar trajanja date konjunktura, ili, u najekstremnijim slučajevima, fiksira statiku sadašnjeg trenutka.²¹

Ova savremenost (ili istovremenost) u suštini koncepta savremenog najbolje je vidljiva na primeru »fotografske i postfotografske kulture slika«. Naime, slika prekida temporalnosti modernosti i prirode.

(4) Disjunktivno, antagonistično jedinstvo savremenosti nije samo temporalno već je u istoj meri prostorno. Ovde je reč o geopolitičkim kontekstima u kojima se koncepti savremenosti i savremena umetnost javljaju. Ozborn kaže: »problem disjunktivnog jedinstva vremena je problem jedinstva i disjunkcije društvenog prostora, tj. u najrazvijenijoj formi, problem geopolitičkog«. »Fikcija savremenosti je nužno geopolitička fikcija.« Ozborn daje ovoj tezi dodatno značenje kada

20 Ovaj koncept savremenosti pak sadrži negativne i pozitivne aspekte. (a) Negativni aspekti su odricanje anticipatorne i spekulativne baze samog koncepta savremenosti. (b) Pozitivni aspekti su imaginarna projekcija stvarnosti kao ujedinjene i saznanju dostupne celine.

21 Peter Osborne, *Anywhere or not at all*, n. d.

utvrdi da svako mesto ima svoju »geopolitički izdiferenciranu sadašnjost« u kojoj se o savremenosti priča.

Ovde dolazi i do očekivanog teoretskog problema – subjektivnosti. Konkretno, njegove razlike u modernosti i savremenosti:

Kada neko kaže ili napiše 'naša' savremenost on referiše na temporalnu konjunkciju diferencijalnih pozicija subjekta, diferencijalnih temporalnosti, što ne proizvodi neko [Hegelovo, prim. autora] 'mi koji su ja', već 'mi' koje je konjunkcija mnoštva temporalno sa-prisutnih 'ja'. Subjekt modernosti (koji postoji u krajnjoj liniji kao singularno jedno) poseduje 'kolektivno' dijalektičko jedinstvo. Jednako spekulativno, ali diferencijalno jedinstveno, subjekt savremenosti poseduje 'distributivno' jedinstvo.²²

Ovo distributivno jedinstvo je zasnovano u Kantovoj *Kritici čistog uma*. U fusnoti Ozbourn nas upućuje na razliku koju Kant pravi između »kolektivnog (racionalnog)« i »distributivnog (empirijskog)« jedinstva.

No, izgleda da kada treba da kritički poentira, Ozbourn se povlači u poziciju nekog ko jedino želi da interpretira mogućnost postojanja jedne suštinski savremene umetnosti. Njegova glavna teza je da su upravo konvergencija i uzajamno uslovljavanje istorijskih transformacija u ontologiji umetničkog dela i društvenim odnosima u prostoru umetnosti ono što čini savremenu umetnost mogućom (shvaćenu kao nedvosmislena umetnost savremenosti). On želi je da je proučava u njenim oblicima pojavljivanja, ali ne i da postavi ključno pitanje odnosa »društvenog« (tj. ekonomskog, geopolitičkog) i oblika savremenog subjektiviteta koji stoje u tako značajnoj relaciji sa savremenom umetnošću i njenim institucijama.

Umesto zaključka: rekapitulacija i sistematizacija izloženog

Smitove koncepcije savremenosti, izložene Grojsove teze, kao i sve njihove aplikacije na umetničku praksu, temeljno su kritikovane Ozbournovom teoretizacijom onoga koji kaže »naša savremenost«. U samom uvodu naglašene su suštinske odrednice pristupa Smitove konceptualizacije savremenosti danas. Tu sam pokušao da kratkom

22 Peter Osborne, *Anywhere or not at all*, n. d., 23.

shematizacijom razvoja »oslobođenja« umetnosti tokom 20. veka stvorim fon na kojem će se Smitov istoricizam najjasnije videti. Ovim putem sam želeo da skrenem pažnju na mesta gde se pozivanje na zdravorazumsko 'iskustvo življenja' u savremenosti može prevazići u korist materijalističke teorije transformacija institucije umetnosti na prelazu između dva veka.

U delovima kritika Grojsovog teksta ja sam bio jedno od »mnoštva temporalno su-prisutnih 'ja'« koja su protivrečila njegovim tezama. Osporavao sam njegovo »mi« i njegovo nepoverenje prema idejama revolucionarnih promena ukazujući na moguću klasnu poziciju njegovih adresata. Potom na sve moguće protivrečnosti u geopolitičkim implikacijama njegove fikcije savremenosti – konkretno, protiv amblematske 1989. kao betonskog zida koji odvaja modernost od savremenosti. Predlagao sam mišljenje neoliberalne forme kapitalizma kao utopijskog projekta individualističke atomizacije koji i te kako upotrebljava postupke »beskrajne istorijske perspektive«. Još važniji od ovih kritika je moj (implicitni) argument da protiv tog i takvog projekta od 2008. godine do danas postoji sve veći broj nepoverljivih »ja« koja se udružuju i zamišljaju obnovu onoga što Grojs naziva »velikim modernističkim projektima« u 21. veku.

Predlog prevazilaženja ograničenja Ozbornove teorije bi se sastojao od povezivanja teze o savremenosti kao nužno geopolitičkoj fikciji i koncepta »distributivnog« subjekta savremenosti. Mora se utvrditi koje i kakve su njihove veze. Ovo bi značilo dopunjavanje njegove filozofije savremenosti – konkretno geopolitike i subjektivnosti – kritikom političke ekonomije. To deluje kao deo koji nedostaje Ozbornovom poduhvatu u knjizi *Bilo gde ili ne uopšte*. Gde god u tekstu da se ekonomsko to jest političko javi ono je veoma apstraktno, dato gotovo u prolazu. Većina čitalaca se može složiti da je umetnost u 21. veku deo kulturne industrije ili da su bienala postala globalna transnacionalna izložbena forma, ali koliko njih će isto odgovoriti na pitanje o materijalnim uslovima u kojima su se te promene zbile?

Literatura i vebografija:

1. Birger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd 1998.
2. Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.
3. Eagleton, Terry, »Capitalism, Modernism and Postmodernism, u: *Against the Grain: Essays 1975–1985*, Verso, London 1986.
4. Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloch, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, New York 2004.
5. Groys, Boris, »Comrades of Time«, e-flux, online edition, 2009. prema: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/> [03.06. 2016].
6. Harris, Jonathan P., *The New History of Art: A Critical Introduction*, Routledge, London & New York 2002.
7. Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, (MA)/London, England, 2002.
8. Osborne, Peter, *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London & New York 2013.
9. Smith, Terry, *Contemporary Art: World Currents*, Prentice Hall, New Jersey, 2011.

The Porous Dam 89-69-45: An Extended Reading

Abstract: This work deals with the terminology of the theory of contemporary art in the writings of influential art theorists of our time. The introduction problematizes the very use of the term »contemporary« in art theory and art criticism with the aim of announcing its detailed analysis in the following two sections. The first section deals with the key conceptions of contemporaneity in the essays of Terry Smith and other relevant authors such as Boris Groys. The second section follows the arguments of the philosopher Peter Osborne as he presented them in the book »Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art«. After the comparative analysis of these approaches to contemporaneity follows a conclusion that recapitulates the author's critique of the presented texts.

Keywords: contemporary art, contemporaneity, theory of art, Boris Groys, Peter Osborne, Terry Smith

III

ANTAGONIZMI
SAVREMENOSTI

Bojana Matejić

Teorija umetnosti/umetnika kao proizvodnja znanja o i u umetnosti u uslovima kognitivnog kapitalizma

Apstrakt: Prema Viktoru Berginu (Victor Burgin), teorija umetnosti podrazumeva praksu pisanja koja dovodi u pitanje pretpostavke zdravorazumskih polazišta i stavova *u* i *o* umetnosti. Reč je o praksi koja označava/zamagľuje granicu između »čiste« umetničke prakse (izlagačka praksa) i teorije (spekulacija ili apstraktno znanje), ispitujući svrhovitost umetnosti i/ili vrednosti koje ona otelovľuje ili kojima služi. Eksplozija teorijske prakse dogodila se u Zapadnoj Evropi tokom sedamdesetih godina, kada je umetnička kritika, kao zdravorazumska i teleološka refleksija o umetnosti, demonstrirala ozbiljne znake krize. Zadatak ovog teksta je da trasira kontekstualno-istorijski pojavu, recepciju i kulturalnu funkciju/e teorije umetnosti/umetnika umetnosti i kulture, uporednom analizom razľičitih svetova umetnosti sa stanovišta kritičke političke ekonomije.

Kľučne reči: teorija umetnosti, teorija umetnika, umetnička kritika, kognitivni kapitalizam, nematerijalni rad, ljudski kapital

Kognitivni kapitalizam i (re)produkcija znanja kao uslov akumulacije kapitala

Pod kognitivnim kapitalizmom podrazumeva se specifičan *stupanj*, ili oblik (savremenog) kapitalizma koji se zasniva na akumulaciji *nematerijalnog* kapitala, diseminaciji i raspodeli znanja, koje postaje *izvor* vrednosti, preduslov valorizacije i predmet akumulacije. Uslov perpetuacije ovakvog ekonomskog sistema čini rad sa znanjem, informacijama i kodovima kao dominantnim objektima i sredstvima savremene proizvodnje, razmene i potrošnje. Kognitivni kapitalizam ide ruku podruku sa ekspanzijom informacionih tehnologija, internetskom i

digitalnom kulturom, koji su omogućili drugačiji sistem akumulacije spram akumulacije u uslovima industrijskog kapitalizma (parni motor, pruga, rudnik uglja itd.), zasnovane na znanju i kreativnosti, tj. na formama *nematerijalnog* ulaganja¹ (npr. edukaciona investiranja).

Kognitivni kapitalizam karakterišu: 1. virtuelizacija ekonomije; 2. visok stepen društvene kooperativnosti, participacije i interaktivnosti; 3. (re-)produkcija i raspodela znanja (*opšti intelekt*², to jest, *ljudski kapital*³ / *intelektualni kapital*); 4. digitalizacija podataka; 5. kategorije inovacije⁴ i kreativnosti (kreativne industrije)⁵; 6. fleksibilnost i *nema-*

- 1 Yann Moulier-Boutang, »A Definition of Cognitive Capitalism«, *Cognitive Capitalism*, MA: Cambridge, Polity Press, 2011, 57.
- 2 Koncept *opšteg intelekta* ima dugu istoriju filozofskog mišljenja. Termin koji upotrebljavam u ovom tekstu pozajmljen je iz nomenklature Paola Virnoa, koji njime označava specifično pomeranje pažnje na znanje kao uslov akumulacije kapitala unutar postfordističke ekonomsko-političke organizacije društva, čime kvantitativna promenljiva veličina vremena rada prestaje da bude krucijalan faktor. Cf. Paolo Virno, *General Intellect* <http://www.generation-online.org/p/fpvirno10.htm>. Pristupljeno: 10. 4. 2017 / 10: 32 am; Paolo Virno, *Gramatika mnoštva. Prilog analizi suvremenih formi života*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2004, 27.
- 3 Prema Mišelu Fukou (Michel Foucault), *ljudski kapital* podrazumeva shvatanje kapitala koje nije apstraktno (fizički kapital), tj. odvojivo od samog pojedinca ili, rečju Fukoa – *kompetencije-mašine*. *Ljudski kapital* je sačinjen od elemenata koji mogu biti »urođeni ili stečeni« (genetske (?) predispozicije, stepen obrazovanja, sredina itd.). Pojam pojedinca, shvaćenog kao *kompetencije-mašine* pretpostavlja samu sposobnost da se nešto uradi, to jest, umešnost u radu. Fuko izjednačava pojam kompetencije-pojedinca / radnika sa mašinom, u meri u kojoj se ta mašina ne može misliti odvojivo od samoga radnika – mašina je sam radnik. Reč je o mašini koja će proizvesti tokove prihoda, te ono što ti radnici / pojedinci sami *postaju* / *jesu*. Cf. Mišel Fuko, *Radanje biopolitike. Predavanja na Kolež de Fransu (1978–1979)*, Svetovi, Novi Sad 2005, 308, 311.
- 4 Pojam inovacije implicira tendenciozno opadanje profitne stope kao neke vrste »etičko-ekonomske-psihološke karakteristike kapitalizma«. Pojam inovacije jeste ključan u pogledu shvatanja modaliteta akumulacije u neoliberalnim kapitalističkim uslovima proizvodnje, razmene i potrošnje, pošto se profit i prihod temelje na ljudskom, a ne fizičkom kapitalu, i to u meri u kojoj je fokus stavljen na otkrivanje novih saznanja, novih formi produktivnosti, tehničke i tehnološke pronalaskе. Drugim rečima, radi se o skupu investiranja koja se vrše na nivou samog čoveka. *Isto*, 317.
- 5 O konceptu kreativnosti i kreativnih industrija u uslovima kognitivnog kapitalizma cf. Gerald Raunig, Gene Ray & Ulf Wuggenig (eds), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, MayFlyBooks, London 2011.

terijalnost rada⁶ nasuprot modernoj industrijskoj specijalizaciji rada (posebno u tejlorizmu); 7. razaranje tradicionalne granice između kvalifikovane i nekvalifikovane radne snage; 8. bio-produktivni aspekt moći invencije za razliku od pukog manuelnog rada, definisanog faktorom kvantitativne promenljive veličine vremena (radni sati); 9. informacija, znanje, te sami procesi, moći i modaliteti učenja kao dominantni oblici robe; 10. dekonstrukcija razlike između produktivnog i neproduktivnog rada; 11. proces valorizacije zasnovan na inventivnom, inovativnom i kreativnom radu; 12. dekonstrukcija striktno podele na radno i slobodno vreme; 13. produkcija znanja posredstvom znanja, te života posredstvom života samog – bio-proizvodnja;⁷ 14. institucionalni organizacioni faktori upravljanja i projektni menadžment; 15. zaštita autorskih i imovinskih prava;

Može se reći da zajednički imenitelj svih ovih karakteristika, kao uslov perpetuacije kognitivnog kapitalizma čini (re)produkcija, razmena, raspodela i potrošnja znanja, to jest, istorijska transformacija u pogledu razumevanja *prirode* rada. Kognitivni kapitalizam zasniva proces akumulacije na znanju i edukacionim investiranjima kao (ljudskom) kapitalu nasuprot monetarnim i fizičkim formama kapitala. Znanje, u najopštijem smislu, pretpostavlja sveobuhvatno iskustvo

6 Pojam *nematerijalnog rada* teoretizovao je niz teoretičara postoperaizma: Hart, Negri, Lazarato, Virno... itd. Ovim terminom označava se u najopštijem smislu modalitet rada koji proizvodi informacioni i kulturni sadržaj robe. Pojam *nematerijalno* ne treba uzeti u doslovnom značenju – reč je o radu koji ima svoje materijalne konsekvence i učinke kako prilikom same produkcije tako i u svojoj finalizaciji. Reč *nematerijalno* uvedena je kako bi se napravila razlika između fizičkog, *materijalnog*, manuelnog rada određenog kvantitativnom promenljivom veličinom vremena kao uslovom akumulacije fizičkog kapitala, koji (pod pretpostavkom) dominira u fordizmu (Fuko izražava recimo sumnju u ovu tezu), i fleksibilnog, *nematerijalnog*, intelektualnog (koncept *masovne intelektualnosti*) rada zasnovanog na produkciji, razmeni i raspodeli znanja koji predstavlja preduslov akumulacije *ljudskog kapitala* u postfordizmu, to jest, savremenim neoliberalnim mehanizmima upravljanja. Takođe, valja pomenuti da su koncepti *nematerijalnog rada* i kreativnosti kao koncepcije transformacije ekonomije karakteristični pretežno za zapadna demokratska društva razvijenog kapitalizma, dok je »preživeli« fordistički oblik proizvodnje premešten u područja sa nižim troškovima rada. Cf. Mauricio Lazzarato, *Immaterial Labor* <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm>. Pristupljeno: 10. 5. 2017.

7 Yann Moulier-Boutang, *Cognitive Capitalism...*, n. d., 55.

koje uključuje rad sa informacijama utoliko što informacija predstavlja ključan pojam teorije odlučivanja. Znanje, međutim, ne treba izjednačiti sa skupom informacija, budući da informacija biva sortirana kognitivnim procesima i (pre)oblikovana u određene obrasce, te samim obrascima mišljenja.⁸ Ekonomska teorija principijelno svodi kognitivne procese na racionalne mehanizme upravljanja podacima, informacijama, čulima. Zadržaću se ukratko na problemu odnosa između (neo-)liberalizma i imperativa racionalnosti.

Klasičan liberalizam ide ruku pod ruku s pojavom prosvetiteljstva, čiji se projekat zasnivao na smeni arbitrarnog apsolutizma aristokratskog, monarhističkog autoriteta u korist prava razloga, tj. vladavine demokratske racionalnosti. Projekat modernosti prosvetiteljstva zasniva se na verovanju u beskonačni progres društvenih i političkih institucija, posredstvom moći razuma, a ta »vera u razum« javlja se kao rezultat klasifikacije, konsolidacije i generalizacije, povezanih s težnjom ka progresivnim rešenjima eksperimentalne nauke 17. veka. Kako je Habermas (Jürgen Habermas) nakon Vebera zapazio, 18. vek je identifikovao tri autonomne sfere razuma: nauku, moralnost i umetnost. Prema Habermasu, pojam racionalnosti povezan s klasičnim liberalizmom prosvetiteljskog projekta, može se najpreciznije shvatiti pošavši od prizme tri dominantna diskursa: kognitivno-instrumentalnog, moralno-praktičkog i estetičko-izražajnog.⁹ U zapadnim demokratijama, prosvetiteljstvo u sprezi sa liberalnim kapitalizmom štiti individualne slobode isključivo u kontekstu nametnutih normi ponašanja i aspiracija koje zajedno obrazuju univerzum čiji zadatak ne leži u ispunjenju ljudskih individualnih želja, već potreba relativno autonomnog principa *produkcije*, to jest, maksimizacije bruto nacionalnog proizvoda.¹⁰

8 Cf. Aleksandar Kešeljević, »The Challenges of the New Millennium and the Specific Properties of Knowledge Require a New Understanding of Knowledge«, u: Karlo Vercellone, Andrea Fumagalli, Vladimir Cvijanović, *Cognitive Capitalism and its Reflections in South-Eastern Europe (Socio-Economic Perspectives in South-Eastern Europe)*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 2010, 115.

9 Victor Burgin, »The End of Art Theory«, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, Humanities Press International, INC, 1986, 164.

10 Recimo, u skladu sa Veberovim i Habermasovim tvrdnjama, Fuko je u svom čuvenom tekstu »Pravo smrti i moć nad životom« predočio značaj asketskog morala za stvaranje kapitalizma, ističući koncept *moći-znanja* – područje ra-

Ovo pitanje posebno je opisao Fuko na slučaju ispitivanja značenja pojma *homo economicus* unutar liberalnog društvenog poretka. Prema Fukou, u izvesnom smislu, liberalizam se pojavljuje sa jačanjem prioriteta *homo economicusa* koji u klasičnoj koncepciji pretpostavlja čoveka razmene. Fukoova analiza se grubo može svesti na zaključak da se u liberalizmu pojam *homo economicusa* izjednačava sa *radnom snagom*, dok u neoliberalizmu, konceptu *homo economicusa* odgovara koncepcija *kapitala-kompetencije* (*ljudski kapital*). Na osnovu čega Fuko dolazi do ovakvog zaključka? Kako je moguće da jedan specifičan oblik rada (*ljudski kapital*), za koji se pretpostavljalo (Marks) da bi mogao *konkretizovati apstraktan* oblik rada, karakterističan za industrijski kapitalizam, a zatim i fordizam, postane ključni agens neoliberalnog kapitalizma? Fuko prvo pravi niz komparacija između teoretičara američkog i nemačkog neoliberalizma, posebno – što za ovu analizu konkretno nije od bitnijeg značaja – no, prilikom ove komparacije on uočava da su teoretičari američkog neoliberalizma naglašavali da se klasična politička ekonomija uvek zasnivala na tezi da proizvodnja dobara zavisi od tri osnovna faktora: zemlje, kapitala i rada, pri čemu *pojam rada u klasičnoj liberalnoj koncepciji nije bio dovoljno istražen*. Zapravo, »greška«, koja se dogodila ticala se tumačenja pojma rada isključivo faktorom vremena (Rikardo /Ricardo/) i specifikacije (Smit /Smith/), pa čak se ta »greška« dogodila i kod Kejnsova (Keynes) koji je rad determinisao proizvodnim faktorom (rad je sam po sebi pasivan, a postaje aktivan i aktuelan srazmerno znatnom povećanju stope investiranja). Ono što su teoretičari neoliberalizma obećavali, jeste, paradoksalno, prevazilaženje »lošeg« kapitalizma/liberalizma, »dobrim« ili »pravim« kapitalizmom koji bi mogao biti ostvaren, pod pretpostavkom, u novim tj. neoliberalnim uslovima. Na tom putu, oni ulaze u niz rasprava sa teoretičarima klasične političke ekonomije, stižu do Marksa sa izvesnom dozom podozrivosti, budući da je Marks ponudio ozbiljnu analizu i problematizaciju u pogledu pojma rada, utoliko ukoliko je u svojoj *Kritici političke ekonomije* opisao na koji način dolazi do *otuđenja*, tj. na koji način *konkretni* rad postaje *apstraktan* u klasičnoj političkoj ekonomiji, naglašavajući upra-

cionalističkih kalkulacija prosvetiteljskog projekta, kao vodećeg agensa preobražaja ljudskog života, tj. biopolitičke kontrole. Cf. Mišel Fuko, »Pravo smrti i moć nad životom«, *Volja za znanjem. Istorija seksualnosti I*, Karpos, Loznica 2006, 160.

vo faktore specifikacije i vremena karakteristične za industrijski kapitalizam, te uveo niz novih termina povezanih sa samim kontekstom problematizacije pojma i *prirode* rada. Znači, teoretičari neoliberalizma pošli su od pretpostavljene neutralizacije same *prirode* rada, karakteristične za klasičnu političku ekonomiju, u korist kvantitativne promjenljive veličine, tj. radnih sati i specifikacije, ponovnim uvođenjem pojma rada u područje ekonomske analize. Fuko navodi, na primer, tekstove Teodora Šulca (Theodore Schultz), autora skupa članaka koje je objavio pedesetih godina prošlog veka, koji su potom bili sakupljeni i objavljeni u formi knjige početkom sedamdesetih godina prošlog veka pod nazivom *Investment in Human Capital* (*Ulaganje u ljudski kapital*).

Fuko naglašava da se teorije neoliberalizma zasnivaju na kritici klasičnog liberalizma, to jest, klasične političke ekonomije koja je »zaboravila na rad«, time što pojam rada nikada nije bio detaljnije izučavan sa stanovišta ekonomskih analiza. To je učinio Marks, devalvirajući, međutim, sam kapitalizam, u tom smislu što je on pokazao da radnik u klasičnoj političkoj ekonomiji ne prodaje rad, već *radnu snagu* na određeni vremenski period za platu koja odgovara određenoj situaciji na tržištu. Vrednost koju stvara radnik, jeste ono što se radniku (određenim delom) oduzima, postavši osnova akumulacije *fizičkog kapitala* – reč je o radu koji postaje *apstraktan/otuđen*, tj. lišen svake »ljudske realnosti«, pošto logika kapitala od rada zadržava samo snagu i vreme (*fizički kapital*).

Upravo ovde, objašnjava Fuko, dolazi do bifurkacije Marksove kritike političke ekonomije i kritike klasičnog liberalizma u radu teoretičara neoliberalizma. Razilaženje nastaje u načinu odgovora na pitanje problema uzroka ove *apstrakcije/otuđenja* rada. Teoretičari neoliberalizma se pitaju čija je to »greška«? Da li je *otuđenje/apstrakcija* rada »greška« samog kapitalizma ili nečeg drugog? Oni svoje pretpostavke, međutim, za razliku od Marksa, okreću u korist kapitalizma, tvrdeći da ta »greška« nije nastala u »pravom« kapitalizmu, već u »ekonomskoj teoriji o kapitalističkoj proizvodnji«.¹¹

I upravo zato što klasična ekonomija nije mogla da preduzme analizu rada sa njegovom konkretnom specifikacijom i njegovim kvalitativnim modu-

11 Mišel Fuko, *Radanje biopolitike. Predavanja na Kolež de Fransu (1978–1979)*, Svetovi, Novi Sad 2005, 304.

lacijama, zato što je ostavila tu praznu stranicu, taj propust, tu prazninu u teoriji, upravo zato se na rad obrušila čitava jedna filozofija, čitava jedna antropologija, čitava jedna politika, čiji je Marks predstavnik. Ono što treba činiti nije nastavljanje, u neku ruku, realističke Marksove kritike koja stvarnom kapitalizmu prebacuje da je rad učinio apstraktnim, nego treba voditi teorijsku kritiku o načinu na koji je rad učinjen apstraktnim. I, kažu neoliberali, ako ekonomisti rad vide apstraktno, ako im izmiču njegova specifikacija, kvalitativne modulacije i efekti tih modulacija, to je zato što klasični ekonomisti uvek predmet ekonomije vide samo u procesima, kapitalu, investiranju, mašinama, proizvodima itd.¹²

Teoretičari neoliberalizma menjaju predmet ekonomije, koji umesto analize razvoja predstavlja sada analizu aktivnosti. Fokus klasične političke ekonomije je, prema njihovim pretpostavkama, »greškom« bio analiza istorijske logike razvitka, a zapravo fokus mora biti stavljen na analizu unutrašnje racionalnosti, to jest strateškog programiranja aktivnosti pojedinaca.

Problemom načina transformacije *prirode* rada, zatim, promenama u modalitetu akumulacije kapitala u neoliberalnim, postfordističkim uslovima, bavi/o se niz teoretičara, posebno zastupnici italijanskog postoperaizma, pri čemu neki od ovih autora zauzimaju specifičan stav prema datom pitanju: od ambivalentnog do afirmativnog. Poreklo prisustva afirmativnog stava valja tražiti u pretpostavci da su šezdesetosmaški pokreti nametnuli kapitalističkom poretku imperativ transformacije fordističkog oblika proizvodnje, razmene i potrošnje u postfordizam, budući da se mnoštvo »autonomno« izborilo za »povoljan« način života i rada koji uključuje fleksibilnost, komunikativnost, nematerijalnost, umreženost itd., dakle sve one aspekte kojima se karakterišu preduslovi savremene postfordističke akumulacije kapitala.¹³ Jedan od najmanje euforičnih doprinosa, čini mi se, u pogledu razumevanja ove transformacije među njima ponudio je Paolo Virno koji je ponovnim čitanjem *Grundrisse*¹⁴ – u kojima Marks govori o

12 Isto, 305.

13 Cf. Primož Krašovec, »Nematerijalni rad u operaizmu i postoperaizmu« http://gerusija.com/primoz-krasovec-_nematerijalni-rad-u-operaizmu-i-postoperaizmu/#more-1117. Pristupljeno: 25. 03. 2017.

14 K. Marx, *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* (Osnovi kritike političke ekonomije, 1858, prvi put objavljeni tek 1939).

opštem intelektu kao potencijalnom uslovu koji bi mogao dovesti do komunizma u budućnosti – predočio prirodu ekonomske mutacije u postfordizmu. Po Virnou, ova ekonomska mutacija, pojavljuje se u paradoksalnom obliku »komunizma kapitala«.

Teorija umetnosti/umetnika kao oblik proizvodnje i raspodele znanja

Nakon iscrpnije analize u pogledu funkcije znanja u uslovima kognitivnog kapitalizma, pitanje koje se pomalja tiče se odnosa teorije umetnosti i prioriteta proizvodnje, razmene, raspodele i potrošnje znanja unutar globalnog i (g)lokalnog konteksta savremene umetnosti. U kojoj meri i na koji način *teorijska praksa umetnosti kao (u opštem smislu) jedan od oblika raspodele znanja o i unutar umetnosti* biva uslovljena postojećim postfordističkim imperativima? Znanje (*l' épistémè*), podaci, informacije, kodovi, postali su jedan od ključnih aspekata oblikovanja svakodnevnog života/umetnosti, trasirajući posebno prelaz sa društva utemeljenog na disciplini na društvo savremenih režima biopolitičke kontrole¹⁵ (karakteristično posebno za period nakon Drugog svetskog rata – pojava numeričkih mašina tokom pedesetih godina prošlog veka).

Može se grubo reći da savremena dominantna logika razumevanja pojma umetničkog dela duguje konceptualnoj, revolucionarnoj niti participatornog, to jest, performativnog impulsa druge polovine šezdesetih godina prošlog veka: 1. produkcija subjektivnosti (zajednice/jednakosti); 2. dekonstrukcija razlike između umetničkog dela kao objekta i posmatrača; 3. kritika pojma 'autorstva' (od Ekove /Umberto Eco/ koncepcije *otvorenog dela*, preko *dematerijalizacije umetnosti* Lusi Lipard /Lucy Lippard/, do umetničkog dela kao *označiteljske prakse* /produkcije diskursa, intertekstualnosti Barta /Roland Barthes/, Kristeve /Julia Kristeva/, Fukoa); 4. *kognitivni zaokret* (B. M.) unutar diskursa umetnosti koji u opštem smislu fokus stavlja na protokole raspodele informacija nasuprot modernističkom prioritetu optičkih svojstava dela...

Zajednički imenitelj svih ovih aspekata jeste transformacija u pogledu shvatanja savremene ontologije umetničkog dela, koja se

15 Gilles Deleuze, »Postscript on the Societies of Control«, *October*, Vol. 59, 1991, 3–7.

možda najjednostavnije može opisati Virnoovim konceptom *virtuoznosti*.¹⁶ Paolo Virno, je pojam *virtuoznosti* koristio pak u sasvim druge svrhe. Cilj je bio objasniti na koji način u postfordizmu rad postaje »produktivan«, tj. pokazati da je savremeni dominantni oblik rada (u zapadnim demokratskim društvima), neophodan za akumulaciju kapitala, poprimio karakteristike politike – usled čega je, kaže Virno, i došlo do krize političkog delovanja – u meri u kojoj ovakva vrsta rada ne ostavlja iza sebe fizički, »autonomni« objekat, već trag, dokument, informaciju, kod, znanje, iskustvo, jezik, komunikaciju..., odnosno *nematerijalni* rezultat u obliku iskustva. Reč je o entitetima koji, međutim, imaju svoje materijalne učinke unutar date ekonomije i kulture. *Virtuoznost* implicira oblik delatnosti, to jest, rada, po Virnou, gde cilj – ispunjenje ove delatnosti – leži u samom trajanju i obliku izvođenja, a ne opredmećenom objektu-rezultatu. Danas, čak ni »najtradicionalniji« pristup u proizvodnji/oblikovanju umetničkog dela, nije moguć bez performativnog, diskurzivnog okvira izvedbe i prezentacije. Recimo, Lusi Lipard je još davnih šezdesetih godina pisala o umetničkom radu čiji je prioritet, na tragu Dišanove kritike *retinalne umetnosti*, proces mišljenja nasuprot formalnim, estetskim, optičkim kvalitetima dela-rezultata.¹⁷ Na tragu ove logike, Piter Ozborn (Peter Osborne) u svom skorije napisanom tekstu »Contemporary Art is Post-Conceptual Art«¹⁸, iznosi tezu o *postkonceptualnom uslovu* savremene umetnosti, ističući šest osnovnih aspekata ili kriterijuma koji determinišu horizont očekivanja u pogledu savremenog polja umetničkog rada i kompetencija: 1. konceptualnost (intencionalno konstituisanje umetničkog rada/dela/čina/ponašanja); 2. estetska dimenzija pod kojom Ozborn podrazumeva prostorno-vremenski uslov materijalizacije i prezentacije umetničkog rada, dela, čina ili ponašanja; 3. antiestetistička upotreba estetskog materijala; 4. postmedijski uslov koji implicira transkategoričnost i transmedijalnost umetničkog iskazivanja; 5. visok

16 Paolo Virno, »O virtuoznosti. Od Aristotela Do Glenna Goulda«, *Gramatika mnoštva. Prilog analizi suvremenih formi života*, n. d., 45.

17 Lucy R. Lippard, »The Dematerialisation of Art«, *Changing Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York 1971, 255.

18 Peter Osborne, »Contemporary Art is Post-Conceptual Art« <http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20/Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF.pdf>. Pristupljeno: 20. 4. 2017.

stepen distributivnosti umetničkog dela (sapisutnost jedinstva pojedinačnog umetničkog dela i totalnosti njegovih višestrukih materijalnih instancija); 6. istorijska fleksibilnost granica ovog jedinstva.

U ovakvoj konstelaciji diskurzivni aspekt ili praksa umetnosti ima ključnu funkciju. Prema Berginu teorija umetnosti, odnosno, umetnika je sama po sebi forma diskursa.¹⁹ Teorijski diskurs podrazumeva konstruisanje problema analize i mogućih rešenja posredstvom koncepta. Koncepti bivaju postavljeni u određeni poredak tako da proizvode određene efekte, a taj se poredak kreira posredstvom teorijske, to jest diskurzivne prakse. Teorija kao diskurzivna praksa predstavlja određeni oblik produkcije, razmene i potrošnje znanja o i u umetnosti u smeru kritike *Znanja*, to jest humanističkih nauka i disciplina, kao istorijskih, zdravorazumskih, neupitnih, i objektivistički fundiranih metajezika. Diskurzivna praksa teorije umetnosti/umetnika, prema tome, dovodi u pitanje i granice sopstvenog govora/jezika.

Bergin je ponudio epistemološki nacrt u pogledu »porekla« i istorijsko-kontekstualnih uslova diskurzivnog oblikovanja i prakse umetnosti. Postmodernistička delegitimizacija velikih metanarativa *Umetnosti* prema Viktoru Berginu dovela je pojam *umetnosti* u poziciju rada sa lokalnim ili mikronarativima. Reč je o narativima koji nisu istorijsko-metafizičke datosti, već tekstualne ili diskurzivne formacije, podložne kontinuiranom procesu pisanja i revizije. »Nije slučajno«, kaže Viktor Bergin, »da smo se nakon kraja šezdesetih suočili s rastućim brojem 'umetnika/teoretičara', kretanjem koje nije ni istorijski jedinstveno niti institucionalno protivrečno«. ²⁰ Bergin trasira čitavu konceptualnu nit ovog fenomena, pošavši od modernog pojma *umetnosti*, pojma koji je nama još uvek (bar delimično blizak), tvrdeći da *umetnost* u modernom smislu reči nastaje sredinom 16. veka sa prepoznavanjem slikarstva kao *teorijske*, i u izvesnom smislu utilitarne prakse, saglasno programu *ut pictura poesis*. Osamnaesti vek utire put ka zasnivanju moderne/ističke *specifičnosti* (medija) i *čiste* (vizuelne) umetnosti oslobođene narativnih funkcija (Lessing), ali u ime superiornog teorijskog znanja (Kant) i prioriteta velikog legitimišućeg prosvetiteljskog metanarativa/projekta. Osamnaesti vek otvara pro-

19 Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity...*, n. d., 185.

20 Mišel Fuko, *Radanje biopolitike. Predavanja na Kolež de Fransu* (1978–1979), n. d., 180.

blem institucije umetnosti/znanja, u smislu nužnosti »spoljnih« materijalnih uslova koji bi, pod pretpostavkom, trebalo da garantuju autonomiju estetskog iskustva. Konstitucija estetike i istorije umetnosti kao autonomnih disciplina, duguje otvaranju ovog problema; zatim, uspostavljanje prvih modernih institucionalnih dispozitiva, od Akademije do prvih Salona, preko periodike, pojave kritičara kao nezavisne profesionalne klase itd.; čitav institucionalni dispozitiv prisutan u savremenoj nomenklaturi umetnosti uspostavio je prosvetiteljski projekat modernosti. Drugim rečima, moderna i, u izvesnom smislu, savremena kategorija umetnosti, nastaje sredinom 16. veka, kada dolazi do razdvajanja *homo significansa* od *homo fabera* (isticanje semiotičkog aspekta umetnosti spram koncepta umetničke veštine/ *techne*/) i identifikovanja vizuelne umetnosti kao *teorijske prakse*. Prema Viktoru Berginu, teorijsku eksploziju u svetu umetnosti kasnih šezdesetih godina prošlog veka valja prepoznati kao označitelj »povratka« diskursa, koji je bio potisnut ideologijama osujećenog kasnog romantizma.

U pogledu produkcije znanja, Bergin predlaže razlikovanje »dominirajućih diskurzivnih praksi« (*discourses in dominance*), koje su uvek u službi zdravorazumske postavke umetnosti i »disidentskih diskurzivnih praksi« (*discourses in dissidence*), kao pretpostavke oponirajućih teorijskih praksi spram prethodnih. Ovu prividnu dijalektiku međusobno oprečnih pojmova ne treba razumeti sa stanovišta logike konceptualnog para »unutra/spolja«. Na tragu Fukoovih i Deridinih postavki, Bergin zagovara tezu o nemogućnosti (samo)postavljanja u »prostor izvan« (Zapadne) institucije umetnosti. Svaki pokušaj ovakvog kritičkog čina – »bega« sa jedne strane u diskurs »čiste« teorijske produkcije ili »autonomije« umetničke prakse, rezultira kritičkim (idealističkim) voluntarizmom.²¹

Mada se čini da je problem koji se ovde razmatra, uveliko već istorijski prevaziđen (počev od samih avangardi), pitanje relacije između teorije umetnosti i umetničke prakse, tj. teorije kao umetničke diskurzivne prakse, još uvek izaziva niz polemika. Recimo, Džonatan Dronsfild posebnu pažnju poklanja ovom problemu unutar datih, dominiraju-

21 Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, n. d., 192.

ćih, globalnih režima savremene umetnosti u tekstu »Theory as Art Practice: Notes for Discipline«²², u kome on iznosi tezu da koncept *umetnosti kao istraživanja* – na kome se insistira u savremenoj nomenklaturi umetnosti – teži (totalnoj) proliferaciji granice između prividno dva različita modaliteta – vizuelnog i verbalnog, drugim rečima, slike i teksta. U ovakvoj postavci, tekstualna, značenjska produkcija, te produkcija znanja, diskursa, može se posmatrati kao teorija (u striktnom smislu), kao praksa, ili kao jedno i drugo u isto vreme unutar konteksta institucije umetnosti. Umetničko delo, prema takvoj optici, postaje tekst, koji ispisuje i posredstvom koga se ispisuju značenje i kontekst. Prema Dronsfieldu, autori dela koji koriste reči teorije te koncepte kao materijal za vizuelnu praksu umetnosti, odbijaju da utvrde distinkciju između teorije i prakse u *praktičkim* terminima, niti unapred odlučuju o tome gde se ova granica ispisuje. Štaviše, sama nemogućnost, teškoća i ambivalentnost ispisivanja razlike čini *konstitutivni* aspekt ovakve prakse (unutar savremene) umetnosti. Mogućnost da umetnička »praksa« pokaže nešto posredstvom »teorije« umetnosti – ono što sama teorija nikada ne bi mogla, i obrnuto, proizvodi samu *vrednost* unutar institucije umetnosti: »teorija« kaže Dronsfield, »nije više, niti je ikada bila, neproblemski izvan prakse, a ponovo unutar same prakse, ona postaje nešto drugo od teorije«.²³

Značajnu studiju u pogledu globalnog dominirajućeg zahteva za konceptom *umetnosti kao istraživanja* i, sa tim u vezi, jačanja teorijskih/diskurzivnih aspekata savremene umetnosti, te promene unutar institucionalnih dispozitiva umetnosti (posebno u domenu obrazovnih programa) napisao je Grejm Salivan (Graeme Sullivan): *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*; studiju u kojoj on raspravlja o imperativima savremenog umetničkog obrazovanja (u Zapadnoj Evropi), poklanjajući posebnu pažnju kognitivnim i diskurzivnim osnovama savremene umetničke prakse. Ove epistemološke platforme obuhvataju skup kognitivnih i kontekstualnih faktora, koji oblikuju vizuelno/čulno (sa)znanje koje se odvija u studiju umetnika, biblioteka, istraživačkim centrima, institutima, dakle, u široj društvenoj i političkoj mreži institucija.

22 Jonathan Lahey Dronsfield, »Theory as Art Practice: Notes for Discipline«, *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2 No. 2, 2009.

23 Isto, 3.

U jednom poglavlju, Salivan piše o ključnim aspektima procesa teoretizacije unutar prakse savremene umetnosti, pri čemu on posebno izdvaja koncept *teoretizacije kao oblika učenja* zasnovanog na otvaranju i konstruisanju mogućnosti rešavanja postavljenih problema (*problem-based learning*). Težište ovakvog pristupa stavljeno je na *praksu i procese učenja, odnosno participatorne aktivnosti kao istraživačke modele*²⁴, saglasno parametrima savremenih postfordističkih, neoliberalnih demokratskih zahteva. Drugim rečima, preokupacija unutar današnjih (zapadno-demokratskih) institucionalnih sistema oblikovanja umetnosti usmerena je ka *konstrukciji, proizvodnji, razmeni, raspodeli i potrošnji znanja o i u umetnosti*. Prema Salivanu, koncept *umetnosti kao istraživanja*, te prisutnost ovog koncepta u savremenim dominantnim obrazovnim sistemima (projekat zapadno-demokratskih sistema počev od sedamdesetih godina prošlog veka) zasniva se na ispitivanju *proces, protokola, procedura i produkta umetničkog učenja, saznanja*²⁵/*komunikacije*. Umetničko delo, u ovakvoj konstelaciji, postaje u najopštijem smislu *forma i distribucija/raspodela (sa)znanja* bez obzira na umetnički medij, to jest formu izražavanja. Umetnički studio nije više mesto kreativnog, intuitivnog i disciplinarnog (*medijska specifičnost*) izražavanja, već prostor teorijsko-umetničkog istraživanja, edukativnih praksi i intersubjektivnih komunikacija. U ovakvim okolnostima, umetnički studio ne treba razumeti striktno u fizičkim terminima – reč je o konstruisanju mesta preseka različitih institucionalnih dispozitiva, edukativnih praksi, *relacionih*²⁶, to jest, društveno-političkih aktivnosti.²⁷

Umetnička proizvodnja, dakle, postaje mesto konstrukcije i raspodele znanja i značenja, a u ovom procesu prema Gilbertu Rajlu (Gilbert Ryle) najčešći pristupi rada sa značenjem i znanjem uključuju koncepte »znati-da« (*knowing-that*), drugim rečima – *propoziciono znanje*, i »znati-kako« (*knowing-how*), to jest – *performativno znanje* (veštine).²⁸

Vidimo da se koncept *umetničkog istraživanja* bazira na proliferaciji teorije i prakse. Vredi u tom kontekstu pomenuti i Salivanovu pode-

24 Graeme Sullivan, »Theorizing in Practice. Instrumental Theorizing: Means and Ends«, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, Thousand Oaks, Sage Publications, Inc., London 2005, 77.

25 Isto, 79.

26 Cf. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, Paris 1998.

27 Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, n. d., 81.

28 Isto, 5.

lu u pogledu modela savremenog koncepta *umetničkog istraživanja*. Na tragu Habermasovog teorijskog diskursa, Salivan izdvaja tri moguća modela *umetničkog istraživanja*: 1. *empirističko*; 2. *interpretativno*; 3. *kritičko*;²⁹

1. *Empiristički model umetničkog istraživanja* ne podrazumeva »empirijski« pristup karakterističan za naučni pozitivistički diskurs. *Empiristički model umetničkog istraživanja* implicira opšti fokus istraživanja koji je vođen radom sa podacima, sakupljenim iz iskustava date društvene realnosti i analiziranim različitim metodama i tehnikama koje nisu striktno, naučno fundirane;

2. *Interpretativni model umetničkog istraživanja* fokus stavlja na procese proizvodnje smisla, to jest, značenja unutar datih društvenih relacija ili konteksta. Ovaj model polazi sa diskurzivnih platformi hermeneutike Habermasa i Rikera (Jean Paul Gustave Ricœur), te poststrukturalističkih perspektiva istraživanja *diskurzivnih formacija, označiteljske prakse, intertekstualnosti...*;

3. *Kritički model umetničkog istraživanja* zasniva se na tradiciji angažovanih umetničkih produkcija te opšte uzev kritičkoj teoriji društva. Cilj ovakvog modela jeste pokretanje društvenih promena sa različitih platformi: produkcija prostora, feminizam, postkolonijalne studije...;

Unutar pomenutih modela Salivan izdvaja nekoliko pristupa: 1. *meta-teorijsko-praktičko*; 2. *prakse razumevanja/saznanja*; 3. *refleksivne prakse*; 4. *postdisciplinarne prakse*; 5. *prakse vizuelnih sistema*.

Figura koja postaje institucionalno legitimna u ovakvim procedurama i protokolima umetničkog obrazovanja, te celokupnog institucionalnog dispozitiva savremene umetnosti jeste figura *umetnika-teoretičara*.³⁰

Recimo, Članovi grupe *Art&Language* svoju su sopstvenu teorijsku produkciju, konferencije, izlaganja, javne govore, teorijske instalacije³¹

29 Isto, 96.

30 Cf. Graeme Sullivan, »Artist as Theorist«, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, n. d., 149–183.

31 Charles Harrison, »'Theory Installation' as Representation«, *Conceptual Art*

imenovali pojmom (institucionalnim dispozitivom) umetnosti. Radovi ove grupe umetnika-teoretičara umetnosti imaju formu pisma, to jest, teksta ili dijagrama bilo da je reč o prezentaciji na zidu, klasičnom mediju/formi slikarstva, ili instalaciji. Neki od ovih radova jednostavno su objavljeni u knjigama i časopisima. Sam časopis/publikacija *Art&Language* označen je kontekstom institucije (vizuelne) umetnosti. Nijedan od ovih radova nema, međutim, status književnosti ili nauke (u pozitivističkom smislu). Problem sa kojim su se susreli članovi grupe krajem šezdesetih godina prošlog veka, bio je problem *realizacije diskurzivne prakse kao prakse umetnosti*, drugim rečima, pitanje na koji način transformisati *rad u produkciju*, i/ili *istraživanje u umetnost*.³²

O statusu ovakvog pisanja Čarls Harison (Charles Harrison) raspravlja u publikaciji *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art&Language* u poglavlju »The Trouble with Writing«, u pokušaju da napravi (on naglašava, isuviše možda rigidnu) razliku između dokumentarnog pisanja (koje prati i kontekstualizuje umetnički rad – manifesti, biografije, eseji koji nude određene informacije i kontekst za razumevanje dela), književnog pisanja i pisanja koje samo po sebi predstavlja praksu umetnosti.³³ Pisanje koje samo po sebi predstavlja praksu (vizuelne) umetnosti (ili se izlaže na način karakterističan za vizuelnu umetnost) podrazumeva praksu pisanja kao čina obraćanja i/ili upućivanja »na« diskurzivni problem (*addressed-to*) spram pisanja »o« (*writing about*) umetnosti/umetničkom delu. Reč je o praksi pisanja koja transgresira granicu između pretpostavke o autonomiji teorije i umetničke prakse (prostorno-vremenske materijalizacije koncepata, problema, pitanja...).

Danas postoji čitav niz umetničkih inicijativa i platformi zasnovanih na kolaborativnom, inter-/trans-disciplinarnom i participatornom radu u pogledu realizacije umetničke prakse kao diskurzivne prakse/raspodele znanja, kome direktno doprinosi internet kultura (koncept *digitalne demokratije*). Jedan od takvih internet projekata čini rad

and Painting: Further Essays on Art&Language, The MIT Press, Cambridge-London 2001, 50.

32 Charles Harrison, »Conceptual Art and Art&Language«, *Essays on Art&Language*, Cambridge – London 2001, 59.

33 Charles Harrison, »The Trouble with Writing«, *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art&Language*, n. d., 3.

Antoana Lefevra (Antoine Lefebvre),³⁴ *LBF (La Bibliothèque Fantastique)*.³⁵ Reč je o participativnom internet projektu-platfomi (otvorenoj internet biblioteci) preuzimanja i deljenja knjiga, slogana, informacija, znanja, diskursa, kritičkih komentara povezanih s datim problemima, ciljevima i fokusom savremene umetnosti, kulture i politike. Unutar postjugoslovenskog umetničkog i kulturnog prostora, recimo, dobar primer hibridne prakse pisanja, raspodele znanja, teorijskih performansa, izvodi grupa *TkH Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti*. Skoriji projekti koje je ova grupa realizovala, poput postpedagoškog projekta PATS (*Performing Arts Theory School/Škola za teoriju izvođačkih umetnosti*), to jest samoobrazovnog pedagoškog projekta »Raškolovano znanje« (*Deschooling classroom*)³⁶ uključuje niz aktivnosti: od produkcije tekstova, prakse objavljivanja, preko javnih govora i diskusija, do participatornih kritičkih diskusija na samom internet portalu.

Anet Gilbert (Annette Gilbert) priredila je skup tekstova pod naslovom *Publishing as Artistic Practice*³⁷, zbornik u kome se razmatra fenomen proizvodnje i publikovanja knjiga kao sve prisutnije diskurzivne, hibridne, transdisciplinarne forme savremene umetničke prakse, zasnovane na proliferaciji koncepata, projekata, društvenih aktivnosti, različitih inicijativa između umetnika, teoretičara umetnosti, socijalnih radnika... Još tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, format knjige umetnika pojavio se kao jedan od vidova kritike tržišnog uslova umetnosti, uz slogan »Strana je alternativni prostor«.³⁸

Mnoge se savremene teorijsko-umetničke disertacije recimo Anoana Lefevra, Alesandra Ludovika (Alessandro Ludovico), Delfin Bedel (Delphine Bedel) itd., zasnivaju na transdisciplinarnom pristupu prakse pisanja, objavljivanja i izlaganja, koja se izvodi između naučnog,

34 Antoine Lefebvre, »Portrait of the Artist as Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice«, u Annette Gilbert (ed.), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin, Stenberg Press, 2016, 53–61.

35 <http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/about-this-site/>. Pristupljeno: 9. 4. 2017.

36 <http://www.deschoolingclassroom.tkh-generator.net/concept/>. Pristupljeno: 8. 5. 2017.

37 Annette Gilbert, *Publishing as Artistic Practice*, Stenberg Press, Berlin 2016.

38 *Isto*, 16. cf. Barbara Moore, Jon Hendricks, »The Page as Alternative Space. 1950 to 1960«, u Joan Lyons (ed.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester, Visual Studies Workshop Press, New York 1993, 87–95.

akadenskog diskursa, umetničkog diskursa/scene (institucije umetnosti i prostorno-vremenska realizacija/materijalizacija) i diskursa javnog političkog i društvenog života uopšte. Sam čin, praksa i forma objavljivanja/izdavanja i distribucije knjiga, fanzina, tekstova, znanja, informacija, predstavljaju jedan od sve prisutnijih oblika savremene umetničke proizvodnje. Procedure i protokoli objavljivanja knjiga u smislu umetničke prakse istovremeno su politički akt, budući da je reč o potencijalnosti proizvodnje javne sfere/zajedničkog prostora.³⁹

Zaključna razmatranja

Šta raditi ako/kada proliferacija teorije i prakse postane mejnstrim? Da li zahtev za transgresiranjem međusobno »autonomnih« sfera teorije i prakse, jamči kritičke oponirajuće paradigme (savremene) umetnosti ili postindustrijsko ustrojstvo društva legitimise ovakav relativno kontrolisan »nestabilan«, fleksibilan, trans-/inter-disciplinarnan pristup i od njega profitira?

Valja uzeti u obzir podatak da tokom ranih sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka u Velikoj Britaniji pitanje o statusu i funkciji umetničkih programa postaje izrazito značajna preokupacija u kontekstu opštih mikroekonomskih reformi.⁴⁰ U skladu sa globalnim, ekonomskim, neoliberalnim racionalističkim imperativom, ovo pitanje širi se na područje ostalih institucionalnih dispozitiva umetnosti (škole, fakulteti, izložbeni prostori, znanje...) – uglavnom u zapadnoevropskim, demokratskim zemljama. Osnovni problem bio je kako integrisati polje vizuelnih umetnosti i dizajna u šire područje političkog delovanja i kulturne produkcije. Rasprava je rezultirala nizom reformi: 1. izmene zakonskih regulativa unutar postojećih institucionalnih struktura; 2. otvaranja različitih (ne)vladinih centara, fondova i organizacija finansijske podrške, posebno u Velikoj Britaniji, Kanadi, Australiji, Novom Zelandu; 3. reforme u pogledu umetničkog obrazovanja: osnovne promene ticale su se: a) konceptualizacije umetničkog rada u studiju u formi *istraživačkog* rada, posebno, ako se uzme u obzir

39 Annette Gilbert, »Publishing as Creating a Public and/or Forming a Community«, *Publishing as Artistic Practice*, n. d., 25.

40 Graeme Sullivan, »Theorizing Visual Arts as Practice-Based Research«, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, n. d., 82.

tadašnja goruća polemika u pogledu pitanja da li vizuelna umetnost može biti prihvaćena kao oblik *istraživanja*, čime bi polagala pravo na finansiranje od vladinih i nevladinih sektora; b) rastućeg broja interdisciplinarnih kurseva / predmeta na fakultetima za vizuelne umetnosti čiji je prioritet (re)produkcija, razmena, raspodela i potrošnja znanja, tj. *relacioni*, komunikacioni i participatorni aspekti kulturne produkcije uopšte, suprotno predmetima čiji očekivan ishod pretpostavlja modernistički »autonomni« objekat-komad-delo; c) insistiranje na prerogativima *interdisciplinarnosti* (*arts, humanities and sciences*) i *kreativnosti*, pri čemu se pojam *kreativnosti*, kao recidiv osujećene romantičarske logike umetničkog dela 19. veka, opisuje u prilično samorazumljivim terminima.

Proliferacija teorije i prakse prema ovakvoj optici, može vrlo lako biti viđena u svetlu podrške racionalističkih perspektiva gde hijerarhija znanja, disciplinarnih distinkcija i objektivnih metoda postaje fundamentalna. Binarna logika prilikom shvatanja problema relacije teorija umetnosti – umetnička praksa, međutim, ograničava mogućnosti pojma *umetničkog istraživanja*, koji obuhvata daleko šire značenje u tom smislu što predstavlja jedan od mogućih oblika *kulturne prakse*, spram kodifikovanih formi striktno akademskog istraživanja. Ipak, ako se uzme u obzir da su *nematerijalni* rad, fleksibilnost, interdisciplinarnost, komunikacione sposobnosti, projektni menadžment, rad sa informacijama, podacima, kodovima, produkcija i raspodela znanja... ključne odrednice savremene postfordističke akumulacije kapitala, reinencija racionalističke logike pojavljuje se danas u neočekivanom ruhu – procesi klasifikacije, standardizacije, produkovanje disciplinarnih oblasti u pogledu znanja-veština-moći nisu više od značaja za sam kapital. Sa ovakvih osnova, sam vrednosni sistem kada je reč o prevladavanja postojećeg, baziran na zahtevu za proliferacijom teorije i prakse – počev od kasnih šezdesetih godina prošlog veka – postaje upitan. Unutar savremenog globalnog i (g)lokalnog stanja sveta umetnosti u uslovima kognitivnog kapitalizma, pitanje preispitivanja »porekla«, oblika i sadržaja ovog zahteva sa stanovišta kontekstualizacije njegovih inicijalnih napora, strategija i ciljeva, samo se po sebi nameće. Napori u vezi s pokušajima integracije područja umetnosti i umetničkog obrazovanja (kako god definisali ovo područje, ali pre svega u institucionalnom smislu) u šire kulturno-političke aktivnosti svakodnevnog života i kontekst dnevnih političkih taktika – pod parolom/opravljanjem da

se »ipak od umetnosti može živeti« – nude možda najprecizniju sliku o tome u kojim sferama koncepti ljudskog kapitala, nematerijalnog i fleksibilnog rada, kreativnosti, produkcije i raspodele znanja, participacije i saradnje (*collaboration*), imperativa komunikacije... mogu dostići najefikasniji stupanj postvarenja u pogledu reprodukcije date ideološke anamorfoze.

Theory of Art / Artist as a Production of Knowledge *about* and *in* Art in the Cognitive Capitalism Conditions

Abstract: According to Victor Burgin, the theory of art involves the practice of writing that calls into question the assumptions of the common sense standpoints *in* and *about* art. It is a practice that marks/blurs the border between »pure« artistic practices (exhibition practices) and theory (scientific speculation or abstract knowledge), examining the relevance of art and/or values that it embodies or to which it serves. The explosion of the theoretical practice occurred in Western Europe during the seventies, when the art criticism – as common sense and teleological reflection of art, demonstrated the serious signs of crisis. The aim of this paper is to trace contextual-historically, phenomenon, reception and cultural function of art/artist theory, by comparative analysis of the different (geographical) art worlds from the standpoint of the critique of political economy.

Keywords: theory of art/artist, art criticism, cognitive capitalism, immaterial labor, human capital

Jasmina Čubrilo

Aporija autonomije i heteronomije savremene umetnosti: »For the sake of humanity – let art be more 'arty'«¹

Apstrakt: Temeljna (neo)avangardna aporija autonomije i heteronomije umetničkog prostora i dalje suštinski obeležava savremene umetničke prakse. Umetnost od poslednje decenije 20. veka, na tragu neoavangardnih propozicija, pokušava ili se čini da pokušava da manifestuje izuzetno heteronomnu kritiku autonomije umetnosti a koja se gotovo bez rezerve uočava, identifikuje ili joj se pripisuje nonkonformizam i emancipatorski potencijal i ovakav pristup je naravno prisutan i u savremenoj umetnosti u postjugoslovenskom prostoru. Pored mapiranja konceptualnih relacija s neoavangardnim nasleđem, namera ovog teksta je da u prvom redu predloži pogled iz druge perspektive, one koju definiše kontradiktorna, dijalektička priroda odnosa autonomije i heteronomije, i koja stoga dozvoljava da se i o autonomiji umetnosti misli takođe kao o potencijalnom nonkonformističkom mestu otpora, kritike i emancipacije. Studija slučaja koji na mnogo načina referiše na neoavangardno nasleđe i u kojem se autonomni i heteronomni elementi, 'umetnički objekti' i 'umetnička praksa', kritički preispituju i repozicioniraju, mapiraće neke od mnogobrojnih aspekata ovog problema, a ponajviše stalno izmičuća značenja i vrednosti čisto umetničkih elemenata.

Ključne reči: autonomija, heteronomija, umetnički predmet, umetnička praksa, neoavangrade, savremena umetnost, Vladimir Nikolić

1 Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 (»Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa«).

1.

Pitanja autonomije i heteronomije umetničkog dela predstavljaju ključna pitanja koja *de facto* strukturiraju umetnost 20. veka. Istorijski gledano, ona se javljaju kao efekti sinhronijskih i dijahronijskih kritičkih i analitičkih evolucionih i/ili revolucionarnih umetničkih istraživanja, individualnih i/ili onih u okviru umetničkih pravaca i pokreta, a pokreću ih kompleksni odnosi fiktivne realnosti prikazane slikom i skulpturom i stvarne realnosti slike ili skulpture, s jedne, i umetnosti naspram realnosti u kojoj se stvara s druge strane, kao što ih pokreću i načini i mehanizmi diskurzivnih praksi u proizvodnji znanja, značenja i odnosa moći u svetu umetnosti. Ako je kraj 19. veka svedočio procesima ubrzanog i radikalizovanog povećavanja stepena tematske i formalne autonomije umetnosti u odnosu na vanumetničke zahteve, već početkom 20. veka ovaj fenomen umetnička praksa dovodi u pitanje što će konačno Peter Birger (Peter Bürger) u svojim teorijskim razmatranjima pojave i pojma avangarda izdvojiti kao njenu supstancijalnu odliku. Pozivajući se na Markuzeova (Herbert Marcuse) razmišljanja o građanskoj misli kao jedinstvu »unutrašnje autonomije (domena slobode) i spoljašnje heteronomije (domena neslobode), Birger podvlači dvostruki karakter umetnosti, to jest skreće pažnju na njenu kontradiktornu ulogu u građanskom društvu: s jedne strane, od nje se očekuje da projektuje sliku boljeg poretka i da tako pokaže neslaganje s onim poretkom koji preovlađuje, dok, s druge, budući da je 'slobodna', ili na distanci u odnosu na procese društvene proizvodnje i reprodukcije, njeno neslaganje ostaje besfunktionalno, u sferi idealizacija. Međutim, i naponi da se umetnost integriše u život, sami su po sebi duboko kontradiktorni: umetnost koja se više ne razlikuje od života, ona koja je u potpunosti apsorbovana životom, rizikuje da gubitkom svoje distance izgubi i svoj kapacitet da se kritički odnosi prema životu.² O dvojnem karakteru umetnosti govori i Adorno (Theodor Adorno) – *Doppelcharakter* – ona je autonomna ali je istovremeno i društvena činjenica (*fait sociale*); umetničko delo je iznutra strukturisano dijalektičkim odnosom autonomnih i zavisnih elemenata koji se nalaze u odnosu subordinacije i dominacije. Adorno je ovaj problem formulisao

2 P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1974.

i kao aporiju koju određuju dve pretpostavke: o odricanju od autonomije u kom slučaju se umetnost onda prepušta mahinacijama postojećeg stanja stvari i o čuvanju autonomije, u kom slučaju umetnost postaje jedan, bezopasan domen, u mnoštvu drugih domena.³

2.

Povremeno, moj rad je autorefleksivan, volim da preispitujem sopstvenu umetničku praksu, motive, ambicije i ulogu umetnika generalno. To je stalna potreba da se pokaže svest o sistemu unutar kojeg operišem. Deo ove refleksivnosti, doduše u širem kontekstu, je upotreba istorije umetnosti kao reference u mom radu. Postoje i druge teme koje nisu orijentisane na umetnost.⁴

Avangarda je na početku 20. veka otvorila pitanje doslednog istraživanja institucija umetnosti, i bez obzira na Birgerovu uverenost da je neoavangarda ponavljanje avangarde i 'pripitomljavanje' neumetničkog i/ili antiestetskog pristupa, pretvaranje transgresivnog u institucionalno, ispostavlja se da ne samo neoavangarda već i umetničke prakse počev od poslednje decenije 20. veka takođe, i dalje razrađuju iste paradigme ali u izmenjenim okolnostima i kontekstima. Novi talas problematizovanja umetnosti kao autonomnog, samoregulišućeg i samoodređujućeg entiteta i njene institucionalizacije, na tragu onih koji su pomogli oblikovanje neoavangardnih i konceptualnih umetničkih praksi, koje su odigrale supstancijalnu ulogu u prelasku s modernizma na postmodernizam, obeležio je savremenu umetnost. Različite neumetničke prakse, poput susretanja, druženja, razgovora, akcija, političkog ili društvenog angažmana, često u odsustvu standardnih umetničkih postupaka, izraza, medija, materijala, čak i bez vizuelnog karaktera, i često na granici društvenopolitičkog aktivizma, generišu ili konstruišu različite situacije kao odgovore na specifične kontekste. Ove umetničke prakse umetnost konceptualizuju kao formu društvene razmene preko koje se reflektuje savremeno iskustvo nematerijalne

3 T. Adorno, *Aesthetic Theory*, London, New York 2002, 237.

4 Performance without the audience, Vladimir Nikolic in conversation with Sookyung Huh (published by IASPIS, Stockholm 2016), <http://www.vladimir-nikolic.com/interviews.html>. Pristupljeno 30. 5. 2017.

prirode rada, različitih vrsta servisa, razmena, oblika komunikacije i aktivnosti, čija uspešnost počiva na nekonvencionalnom mišljenju, fleksibilnosti. Istovremeno, one, s jedne strane, aproprijacijom društvenih praksi načelno kritikuju ideju umetničkog predmeta kao inertnog, apolitičnog, društveno distanciranog i besfunkcionalnog predmeta čija je estetska vrednost materijalizovana u njegovoj tržišnoj vrednosti, dok su s druge opet načelno usmerene ka problematizovanju i kritici konformističkih i neoliberalnih aspekata savremenih društvenih praksi. Ovo je ujedno i najosetljivije mesto participativnih praksi i uopšte heteronomne kritike autonomije umetnosti: njihova autentična političnost, angažovanost, nonkonformizam, kritika komodifikacije, to jest dosledno provociranje neoliberalnih ideoloških aparatusa kulturne industrije kojima zaposedaju i kontrolišu sve prakse i sve prostore predstavljanja, izloženi su ozbiljnom i argumentovanom preispitivanju i kritici.⁵ Različiti oblici participativnih, kolaborativnih, interaktivnih i/ili kolektivnih praksi poput: relacije estetike, 'connective aesthetics'⁶, 'postkonceptualne umetnosti društvenog'⁷, dijaloške umetnosti⁸, 'new genre public art'⁹, kontekstualne umetnosti¹⁰, privileguju društveno i neumetničko, što za posledicu ima da umetnost postaje previše prevedena u život, izjednačena sa dnevnim rutinama, svedena na konvenciju potvrđenu mestom ili kontekstom izlaganja/realizovanja.¹¹ Ovakav

5 Videti: S. Martin, »Critique of Relational Aesthetics«, *Third Text*, Vol. 21, Issue 4, July, 2007, 369–386; C. Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, *October*, no 110, Fall 2004; G. Kester, »Conversational Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art«, u: Z. Kocur, S. Leung (eds), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell, 2005, 76–88; G. Kester, *The One and the Many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, London, 2011; S. Wright, »The Delicate Essence of Artistic Collaboration«, *Third Text*, Vol. 18, Issue 6, November 2004, 533–545.

6 S. Gablik, »Connective Aesthetics: Art after Individualism«, *American Art*, Vol. 6, No. 2, Spring 1992, 2–7.

7 S. Martin, n. d., 382.

8 G. Kester, »Conversational Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art«, 2005.

9 S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle and Washington, 1995, 43.

10 P. Weible, *Kontextkunst-Kunst der 90er Jahre*, Cologne, 1994; videti i: M. Stanković, *Fluidni kontekst, kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Beograd 2015.

11 Konceptualna uporišta ovih praksi uglavnom svoje izvore imaju u novolevi-

ishod je naveo jedan broj umetnika da svojim radom ponovo promišljaju autonomiju umetničke aktivnosti. Namera ovog teksta jeste da analizom i interpretacijom umetničke prakse Vladimira Nikolića predloži pogled iz druge perspektive, one koju definiše kontradiktorna, dijalektička priroda odnosa autonomije i heteronomije, i koja stoga dozvoljava da se i o autonomiji umetnosti misli takođe kao o potencijalnom non-konformističkom mestu otpora, kritike i emancipacije.

U Nikolićevom opusu bi mogle da se izdvoje tri pozicije i sve tri imaju uporište u novim umetničkim praksama sedamdesetih godina 20. veka: prva, koja baštini iskustvo 'govora u prvom licu' (*Kako postati veliki umetnik* (2001, u saradnji s Verom Večanski); *Ukrštenica* (2001); *Mesto za parkiranje* (2001)), druga, koja kritički promišlja politike koje usmeravaju kretanja i kontrolišu prakse i prostore lokalnog i globalnog sveta umetnosti, to jest različitih, rasprostranjenih, često antagonističkih, ali, kako kaže Teri Smit (Terry Smith), zapravo uklapajućih institucionalnih formata savremene umetnosti¹² (*Godišnjica smrti* /2004/, *Land Art* /2009/, *Performans* /2009/, *Instalacija* /2009/, i *Nema pejzaža* /2014/) i treća, utemeljena na kritičko-analitičkom promišljanju smisla i želje slike, te realnosti ispred i iza nje (*Autoportreti* /2001/, *Autoportreti* /2012/, *Prvo ubistvo* /2008/, *Slika* /2009/, *Slike* /2009/, ciklus *Ogledala* /2011–2013/, *Revolucija* /2014/). Neke od direktnih referenci bi bile umetničke prakse Mladena Stilinovića, Raše Todosijevića, Gorana Đorđevića, Neše Paripovića, koje su se kako zauzimale i zapravo preispitivale društvenu dimenziju umetnosti tako istovremeno istraživale unutrašnju logiku i procedure po kojima umetnost proizvodi umetnost. Primera radi, postoji uočljiva tematsko-problemsko-jezička veza između Stilinovićevih radova *Umetnik radi* (1978, i kasnijih izvodjenja ovog rada) ili *Umjetnik koji ne govori engleski nije umjetnik* (1994–95) i

čarskim, postmarksističkim teoretizacijama pitanja organizovanja rada i društva unutar postfordističke paradigme u današnjem društvu, tj. pitanja dinamike grupe na makronivou poput koncepta mnoštva koje po Negriju (Antonio Negri) i Hartu (Michael Hardt) čine aktivni subjekti koji mogu da deluju zajedno ili koncepta 'agonističkog pluralizma' Šantal Muf (Chantal Mouffe) koji podrazumeva razmenu označenu konfliktom sa suparnikom s kojim se ima zajednička polazna tačka, ali sa kojim postoji neslaganje oko značenja i primena osnovnih principa, ili Ransijerovog (Jacques Rancière) disenzusa shvaćenog kao konflikt oko neupitnih pretpostavki i njihovih kontekstualnih okvira.

12 T. Smit, »Savremena umetnost današnjeg sveta: Obrasci u tranziciji«, *Savremena umetnost i savremenost*, Beograd 2014, 78.

Nikolićevih radova *Instalacija*, *Performans* i *Kako postati veliki umetnik* (u kojem se kao jedna od neophodnih veština ili znanja da bi se bio veliki umetnik, implicitno, bila velika umetnica, navodi vladanje engleskim jezikom); ili između Todosijevićevog primalnog krika *Was ist kunst?* (1978), performansa *Odluka kao umetnost* (1973) i *Elementarnog slikarstva* (1974) i Nikolićevih preispitivanja smisla umetnosti i slikarstva. Slično, moguće je uspostaviti relaciju između Đorđevićevog demistifikovanja uspostavljenih hijerarhija u umetnosti i, šire, u svetu umetnosti, te rane institucionalne kritike i kritike umetnosti kao institucije, i Nikolićevih problematizovanja geopolitičkog kontekstualnog determinizma i njegove aktivne, performativne uloge u procesima umrežavanja umetnika i njihovog rada u globalizovani svet savremene umetnosti (primera radi *Godišnjica smrti*). S Paripovićem deli interesovanje za vizuelnost i percepciju slikarstva, kritičko razmišljanje i provociranje funkcija i statusa slikarstva drugim medijima, s tim što je Paripović to radio iz strogo analitičkih i autokritičkih pozicija umetnika na kraju modernizma, a Nikolić iz pozicije umetnika posle postmodernizma koji problematizuje i predstavu i slikarstvo, zatim potencijalnosti starog medija u drugim i novim medijima, kao i smisao i efekte rezultata konceptualnih praksi koje su bile usredsređene na ovaj problem. Dakle, paralele između umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka i umetnosti iz poslednje decenije 20. veka i prve 21. veka, moguće je na različite načine uspostavljati, ali one ključne odnose se upravo na (auto) kritičko preispitivanje smisla i prirode umetnosti, njene društvene (bes) funkcionalnosti, to jest društvene uslovljenosti njene autonomije. To dalje znači da strukturalno dijalektički odnos umetničkog i neumetničkog u umetnosti/umetničkoj praksi/umetničkom delu i dalje provocira na razmišljanje da li je ipak moguće pretpostaviti (čak postulirati?) da postoji skup esencijalnih, unutrašnjih pitanja zahvaljujući kojem možemo da spekuliramo ili definišemo autonomiju umetnosti, a da kontekst, taj skup promenljivih, dinamičnih društvenih, političkih, ekonomskih, kulturnih datosti, određuje sadržaj odgovora i zapravo ne samo da definiše heteronomnu dimenziju u delu već indeksira i proces u kojem neumetnički elementi postaju umetnički. Generacija umetnika sedamdesetih ta je pitanja postavljala u kontekstu poznog internacionalnog modernizma, u kojem je imala prilike da u određenom stepenu participira i da na isti ili sličan način uočava, razobličava i preispituje uspostavljene institucionalne/institucionalizovane i pojmovne hijerar-

hije velikog sveta umetnosti (International Art Strike (1979), The Fox (1975), programi u sastavu BITEF-a pri Ateljeu 212, Galerije SKC-a, Aprilski susreti), s jedne strane i u kontekstu poznog socijalističkog modernizma u okviru kojeg kritički razmatra njegovu dominantnu estetiku i kulturnu ideologiju, s druge strane. Nikolić ova pitanja postavlja u kontekstu neoliberalne ideologije i kulturne matrice globalizovane savremene umetnosti koja je fetišizovala kontekstualne radove i definisala okvire i tipove politički korektne i valjane manipulacije kontekstom poput, primera radi, »estetizacije novih oblika kapitalističke eksploatacije« (Stjuart Martin /Stewart Martin/)¹³ u relacionoj estetici ili koncipiranja Balkana kao geopolitičkog redimejda¹⁴.

Jasne reference na neoavangardno nasleđe u Nikolićevom radu ne samo da su konceptijsko-problemske prirode već se prepoznaju i po 'estetici' (»previše je slično estetici sedamdesetih« izgovara jedan od dva naratora, art stručnjaka/komentatora performansa u video-radu *Performans*, dok drugi i u načinu na koji je 'Umetnik (N. N.)' u video-radu (Nikolić) obučen, sugeriše tu vezu). Drugim rečima, u pojedinim radovima poput *Installation*, *Land Art*, *Performance*, Nikolić pribegava i postmodernističkoj strategiji aproprijacije, koja ima veze s (de)konstrukcijama identitetskih matrica iz savremene transnacionalne perspektive, ali još više s metonimijskim procesima preoznačavanja generisanim različitim kontekstima i kritičkim sagledavanjem i interpretacijom efekata neoavangardnog nasleđa. Nikolić svojim radovima zapravo ukazuje da je umetnost samosvesna iluzija, ili iluzija mobilisana da kritikuje drugu iluziju, ali da autonomna (autorefleksivna) umetnost, zbog ove dvostruke iluzije, ne bi završila u dogmatizmu, mora da inkorporira kritiku o sebi u sebe, jer njena tvrdnja da je autokritična može da se ostvari samo posredstvom antiumentničke, to jest heteronomne dimenzije.

Ako je glavna tema Nikolićevog opusa tokom prve decenije 21. veka bila umetnost, odnosno umetnički sistem/svet umetnosti, na prelazu iz prve u drugu deceniju, on se okreće istraživanju vizuelnih reprezentacija kao rezultanti fiziološkog i edukovanog, znanjem disciplinova-

13 S. Martin, n. d., 371.

14 Videti: V. Nikolić, *About the death anniversary, 1968–2004*, 2004, 3–4, <http://www.vladimir-nikolic.com/foto/about%20death%20anniversary.pdf>.
Pristupljeno 3. 5. 2017.

nog, konvencionalnog pogleda, naime telesnog reagovanja na svetlosne stimuluse i njegove jezičke i kulturološke obrade, kao i načina na koje je slika bila nekada povezivana i načina na koje se danas povezuje sa stvarnošću, to jest problematičnih granica slike kao stvarnosti ili stvarnosti kao slike. Slikarstvo je kao medij istorijski gledano definisalo sebe definisanjem sopstvenog pristupa opisivanju stvarnosti, a u osnovi svakog tog pristupa (idealizovanje, minuciozno verno prikazivanje, podređivanje figure i predmeta slikarskim zakonitostima, napuštanje predmeta i figure) prepoznajemo u različitom stepenu prerade i pretvaranja stvarnosti u umetnost, neumetničkog u umetničko, heteronomnih elemenata u slikarske 'univerzalizme'. Ako je slikarska predstava, zbog toga što je neposredno vizuelno perceptivno iskustvo svojim elaboriranim jezikom prevodila u kulturni tekst ili ga je modifikovala stvarajući potpuno novu, artificijelnu realnost slike, stekla elitnu, distantnu nadmoć u odnosu na stvarnost (bilo zato što je korigovala njenu nesavršenost bilo zato što joj je pripisivala ulogu od sekundarne važnosti), predstave u drugim medijima koji su se razvijali tokom 20. veka, od analognih, preko elektronskih do digitalnih, zahvaljujući svojim karakteristikama (kopiranje, efekat realnosti, temporalnost), dovode u pitanje tu distancu, suštinski je poništavaju, što za posledicu ima izjednačavanje predstave i realnosti. Nikolić video-radom *Slika* (2009) i serijom fotografija *Slike* (2009), opet na autorefleksivan, sveden način, reciklira ideju 'čistog slikarstva' (nepredstavljackog, Grinbergove /Greenberg/ ravnine) i otvara pitanje dijalektičkog odnosa nematerijalne prirode predstave i materijalnosti medija (i njegove društvene dimenzije),¹⁵ a time i autonomije i heteronomije, univerzalizma i kontekstualizma/partikularizma/relativizma. U seriji video-radova pod zajedničkim nazivom *Ogledala* (2011–2013): *Ležeći akt*, *Portret Maura Romita*, *Portret Filipa Rinjola*, *Prolazak voza*, *Čin u prostoru* i *Kraj sveta*, u osnovi ideju koja se na različite načine konceptualizovala u zapadno-evropskoj tradiciji, a to je da slika u oku nije data već je konstruisana, u izvesnom smislu dosledno i doslovno izveo: predstava se formira kao rezultat preciznog slaganja malih ogledala, istih dimenzija, s proračunatog rastojanja, a video beleži taj proces u kojem fragment po fragment odraza odabranog motiva, poput slagalice, formira njegovu

15 O konceptu medija kao »materijalne društvene prakse« videti: V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, FMK, Beograd 2016, 259–281.

ogledalnu sliku u celini. Postupak svakako referiše na istoriju uticaja razvoja optike i tehnologija na vizuelno opažanje, od perspektografa, preko mračne komore/foto-aparata do najnovijih tehnologija u kojima slika egzistira kao niz informacija/bajtova/piksela i zahvaljujući kojima predstava nije samo ono u šta se gleda već i realnost koja se neposredno dodiruje. U okolnostima dominacije vizuelnog nad svim drugim vrstama spoznaje, postavlja se pitanje kakva se slika može još ponuditi, kakvu sliku umetnik/slikar može »dodati«, a da ona ima smisla poput onog kakav joj je pripisivan ranije ili joj je makar narativom istorije umetnosti i kulture bio dodeljen? Pitanje uspostavljanja i definisanja linije razdvajanja između savremene vizuelne umetnosti i savremene vizuelne kulture, između umetnosti i spektakla identično je pitanju kako različite društvene prakse iz neumetničkog registra (poput druženja, razgovora, susretanja, aktivizma, društvenog angažmana), koje pritom najčešće nemaju vizuelni karakter označiti kao umetničke. Da li je dovoljno posegnuti za Dišanovim (Marcel Duchamp) ili poststrukturalističkim argumentom da umetnik ili institucije sveta umetnosti imenuju predmete umetničkim delima ili uspostavljaju konvencije kojima se definiše specifičnost umetnosti u odnosu na druge oblasti? Takav pristup, kao što smo imali prilike da se uverimo tokom 20. veka, ipak nije završio u potpunom relativizmu, naprotiv, prilično je jasno preispitivanjem iz neumetničke perspektive uspostavio ili redefinisao šta bi umetnost mogla da bude, i svakako je postulirao konvencionalnu prirodu, fluidnost i promenljivost koncepta i značenja umetnosti/umetničkog dela. Postavlja se pitanje da li je, ako je umetnost funkcija jezičkih kompetencija, proizvod teorije (Danto /Arthur Danto/) kompetencija društvenog konteksta (Burdije /Pierre Bourdieu/), i autonomija jezička hipoteza ili je ona, što bi bio zaključak visokog modernizma, nezavisno od jezika i konteksta, funkcija umetničke supstancije zahvaljujući kojoj se umetnost izdvaja od drugih oblika rada i stvaralaštva, drugim rečima isto što i ta supstancija? Letimičan uvid u literaturu vodi ka zaključku da postoje različite identifikacije autonomije umetnosti. Primera radi, Ozborn (Peter Osborne) izdvaja četiri – estetsku autonomiju, samodovoljnost, puki izraz autonomije umetnika, i slobodu umetnosti od društvenog determinizma, zaključuje da zapravo nijedna od ovih identifikacija nema potencijal da samostalno zastupa ideju autonomije umetnosti i, pozivajući se na Kanta, a onda i na Adorna, predlaže da se autonomija umetnosti problematizuje kao

strukturalno dijalektički odnos autonomnih i 'spoljnih' elemenata, u kojem ovi 'spoljni', zavisni, neumetnički ili antiuemetnički elementi, jednom inkorporirani u delo postaju autonomni, i obrnuto, autonomni, budući da su društveno proizvedeni, zapravo su uslovljeni i zavise u krajnjoj liniji od iluzije o sopstvenom poreklu.¹⁶ Litiken (Sven Lütticken), nadovezujući se na Ozbornovu kritiku da autonomija umetnosti nije isto što i autonomija estetskog, kao i da autonomija estetskog ne može da pruži konceptualnu osnovu za autonomiju umetnosti, objašnjava da je funkcija estetskog u stalnom preispitivanju umetnosti, to jest njenih zahteva za autonomijom, da je estetsko u umetnosti zapravo stalno pregovaranje o autonomiji i heteronomiji, te da umetnička praksa postaje valjana estetska praksa onda kada problematizuje granice umetnosti i umetničke autonomije.¹⁷ Frejzer (Andrea Fraser), s druge strane, pod snažnim uticajem Burdijea razmatra problem umetničke autonomije i njenih kontradikcija i govori o četiri aspekta ili dimenzije umetničke autonomije: estetskoj (umetničko delo koje sledi svoju unutrašnju logiku, oslobođeno bilo kakvih instrumentalizacija), ekonomskoj (umetničko tržište u građanskom društvu, umetničko delo kao roba, posledično odvajanje mesta proizvodnje i mesta potrošnje), društvenoj (svet umetnosti kao polje, autonomno poput drugih polja sa svojim sopstvenim kriterijumima i protokolima) i političkoj (sloboda govora, mišljenja i pravo na disidentsko mišljenje). Nekoliko godina kasnije, polazeći od Burdijeovih rastrkanih referenci na »negaciju u Frojdovom (Freud) smislu«, ovoj listi dodaje još jednu, psihološku, koja se temelji na pitanjima da li konstrukcije autonomije umetnosti služe odbrambenim funkcijama u odnosu na poricanje, rascep, eksternalizaciju radi produbljivanja konflikta ili radi stvaranja analitičkog okvira u kojima se u konfliktima i kontradikcijama uočava potencijal za uspostavljanje novih odnosa i novih iskustava za odnose u nastajanju. Konačno i Frejzer smatra da autonomija umetnosti može da ima smisla i da se razvija prihvatanjem heteronomnih elemenata.¹⁸

16 P. Osborne, »Theorem 4: Autonomy, Can It be True of Art and Politics at the Same Time?«, 2012, 1–6, <https://www.onlineopen.org/download.php?id=364>, Pristupljeno 12. 3. 2017.

17 S. Lütticken, »Autonomy as Aesthetic Practice«, *Theory, Culture & Society*, Vol. 13, Issue 7–8, 2014, 3.

18 A. Fraser, »Autonomy and its contradictions«, 2012, 1–8, <https://www.onlineopen.org/download.php?id=363>, Pristupljeno 12. 3. 2017.

Za razliku od mišljenja koja autonomiju dela uočavaju u samom delu/umetnosti, Ransijer smatra da autonomija nije nekakva imanentna karakteristika umetničkog dela već je određuje kao iskustvo posmatrača/učesnika u odnosu na umetničko delo koje ga navodi na preispitivanje kako je svet organizovan i uočavanje mogućnosti menjanja i preraspodele tog sveta.¹⁹

Nikolić u svom radu, pored toga što problematizuje autonomiju umetnika problematizovanjem pozicije i performativnih učinaka govora u prvom licu kao i efekata repozicioniranja umetnika kao simptoma šireg sistema, konstantno preispituje i ostale aspekte preko kojih se identifikuje autonomija umetnosti i to ne radi dogmatskog optiranja dominacije autonomije ili heteronomne kritike autonomije, već radi istraživanja tragova društvenog u autonomnom i uvek prisutnoj krizi autonomnog zbog iluzije o sopstvenim izvorima. Adorno je društveni koncept autonomne umetnosti razmatrao iz perspektive istorije kapitalizma; drugim rečima, istorija moderne umetnosti je po njegovom mišljenju velikim delom i istorija relacija ili suprotstavljanja umetnosti komodifikaciji i fetišizaciji, potčinjavanju kapitalu, to jest strukturirana je dijalektikom (dijalektikama) autonomije i heteronomije, fetišizma i razmene, komodifikacije i strategija otpora.²⁰ Nikolić konceptualizuje umetnost kao kritičku teoriju u formi koja jasno referiše na formu estetskih predmeta (pored radova nastalih posle 2009. godine ta referenca je posebno naglašena u ciklusima fotografija *Autoportreti* iz 2002. i iz 2012. godine), i paralelno razotkriva umetnički rad kao proizvod rada umetnika koji je autonomizovan kao posledica podele rada u kapitalističkom društvu, s jedne strane i razmatra složene mehanizme upotrebe i potrošnje slika i komodifikovanog estetskog iskustva u proizvodnji i distribuciji kapitalističke realnosti/normalnosti, s druge strane. Ciklus »Ogledala« pre nego što će prikazati prizor ili sebe, prikazuje proces nastajanja, to jest rad umetnika, koji uvažavajući tehničke procedure i protokole, preusmerava pažnju s diskurzivne

19 J. Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes«, u: J. Rancière, *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, London, New Delhi, New York, Sidney 2013, 117–119.

20 Videti: P. Osborne, n. d., 4–8; S. Lutticken, »Neither Autocracy nor Automatism: Notes on Autonomy and the Aesthetic«, *e-flux journal* #69, January 2016, <http://www.e-flux.com/journal/69/60614/neither-autocracy-nor-automatism-notes-on-autonomy-and-the-aesthetic/>. Pristupljeno 1. 3. 2017.

prirode slike/predstave na njene metode, specifičnosti, to jest na neke od elemenata preko kojih se može određivati i dokazivati njena supstancija/autonomija. Ciklus *Ogledala* problematizuje međuprostor između oka i stvarnosti, neposrednog telesnog iskustva prizora u pogledu, moguće predjezičke reakcije na vizuelne stimuluse s jedne i označiteljske prakse s druge strane, opažaja i diskurzivne prerade tog opažaja, autonomije (vizuelnih umetnosti) i heteronomije (vizuelne kulture). Temporalnost u ovom ciklusu je pre svega u funkciji radnog procesa i radikalizacije društvene heteronomije kao uslova mogućnosti umetnosti. Stoga ove predstave nisu jedan od ornamenata tranzicijske/kapitalističke kulture da privuku posmatrača u estetsko iskustvo ponuđeno delom, ali ni primer pokušaja izmišljanja novih svetova kao materijala od kojih nastaju dela uzimanjem ljudskih odnosa i društvenih veza za svoj materijal. One se samo koncentrišu na želju slika/predstava da »budu ravnopravne s jezikom, da ne budu pretvorene u jezik«, da budu »viđene kao kompleksne ličnosti koje zauzimaju mnoge subjektivne pozicije i identitete«.²¹

3.

Pretpostavka o autonomnoj umetnosti temelji se na ideji o umetnosti u kojoj autonomna ili imanentna određenja dominiraju heteronomnim i obrnuto. Pretpostavka o umetnosti izneta u ovom tekstu polazi od Adornove tvrdnje o dvojnem karakteru umetnosti i po kojoj je umetničko delo istovremeno i autonomna i društvena činjenica, iznutra strukturisana dijalektičkim odnosom. U vreme dominantne zastupljenosti aktivizma unutar savremene umetnosti, stava da umetnost mora da postavlja društvena pitanja, pitanja o kontekstu, kontradikcijama i realnosti savremenog života, a da to može, a ne mora da bude izvedeno u materijalima koji ne zastrašuju, formatima koji ne dominiraju, formama koje ne zavode, problematizovanje političkog i emancipatorskog potencijala autonomnih činilaca, ma kako kontroverzno bilo, stvara uslove da se kritički misli ne samo o ne-celom autonomije, već i o političkom i emancipatorskom kapacitetu njene drugosti, heteronomne kritike autonomije umetnosti i autentičnosti principijelne

21 V. Dž. T. Mičel, n. d., 70–71.

antikapitalističke pozicije ove kritike. Pojam autonomije umetnosti je, kao što je izneto u tekstu, daleko kompleksniji od identifikacija sa estetskim, čisto umetničkim, samoreferentnim, samodovoljnim, ili sa slobodnim i nezavisnim mišljenjem i delovanjem umetnika, baš zato što su sva ova određenja zapravo društveno posredovana. Ova, drugačija perspektiva, u ovom tekstu je razmatrana preko primera umetničke prakse Vladimira Nikolića, koji o autonomiji razmišlja 'iznutra' iz umetničkog dela, pretpostavljajući i preispitujući značenja njene pokretljivosti i izmeštanja, njene egzistencije 'spolja', u iskustvu posmatrača/publike. Nikolić svakako s glavnim tokovima savremene umetnosti deli shvatanje realnog i to pre svega kao događaja traume, a ne kao efekta reprezentacije. No razlog zbog kojeg u svom radu zauzima poziciju autonomne kritike heteronomije (uz istovremeno kritičko promišljanje autonomije) jeste potreba za problematizovanjem kontekstualnog determinizma i saradnje kao metoda koji dominira savremenom umetnošću a koji zajedno predstavljaju supstancijalne elemente za razumevanje, vrednovanje, čak favorizovanje pojedinačnih umetničkih produkcija u globalnom svetu umetnosti.²² Umetnost već više od jednog veka pregovara oko svojih političkih i kritičkih potencijala i ciljeva, pregovara iz apolitične ili političke pozicije, oko premeštanja pozicija moći s kojih se o njoj odlučuje, oko klasnog aspekta i (anti) kapitalističkog statusa autonomije i heteronomije, a Nikolić na tragu Vitgenštajnovog (Ludwig Wittgenstein) tvrdnje po kojoj sumnja može postojati samo tamo gde postoji pitanje, a pitanje samo tamo gde postoji odgovor, a ovaj samo tamo gde se nešto može reći,²³ istražuje umetnički kapacitet (ne)umetničkih aspekata i njihovih relacija prema

22 »Tokom devedesetih i nešto posle njih, biti umetnik s Balkana značilo je uglavnom praviti umetnost o geopolitičkoj realnosti, baviti se komunističkom prošlošću, tranzicijom, rastućim nacionalizmima, ratom, žrtvama, pitanjem krivice, itd. To je takođe značilo i iznošenje egzotičnih dokumenata o antimodernizmu, lokalnim tradicijama, koje je još uvek bilo moguće naći u balkanskim zemljama. Sve je bilo o lokalnim realnostima, na jedan prilično realističan način, dok je umetnost je bila sekundarna. Pretpostavljam da je to bio ishod opštih zapadnjačkih stereotipa o spoljašnjem svetu i posledičnih odgovora umetnika s Balkana koji su videli priliku da hranjenjem tih stereotipa naprave internacionalne karijere.« Emanuele Guidi, »Interview with Vladimir Nikolić«, Bologna, April 2009, <http://www.vladimir-nikolic.com/interviews.html>. Pristupljeno 12. 5. 2017.

23 L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Sarajevo 1987, 187.

rizomski (ne)organizovanoj savremenosti, vraćajući se na pitanje svih pitanja šta umetnost čini onim što ona jeste (ili »for the sake of humanity – let art be more 'arty'«²⁴).

An Aporia of Autonomy and Heteronomy in the Contemporary Art »For the sake of humanity – let art be more 'arty'«

Abstract: The fundamental (neo-)avant-garde aporia of autonomy and heteronomy is still profoundly featured in contemporary art. The art of the last decade of the twentieth century, on the trail of neo-avant-garde propositions, has been trying or at least seems to be trying to manifest an extremely heteronomous critique of the autonomy of art which can almost fully be detected, identified or credited with nonconformism and emancipatory potential. This kind of artistic practice is evident in the post-Yugoslav contemporary art scenes. In addition to mapping out conceptual relations from neo-avant-garde heritage, the primary intention of this text is to propose a different perspective on this subject, the one that is defined by contradictory, dialectic nature of the autonomous-heteronomous relationship, and which therefore allows the autonomy of art to be perceived as a potential nonconformist place of resistance, criticism and emancipation. The following case study that in many ways refers to the neo-avant-garde legacy and in which autonomous and heteronomous elements, 'art objects' and 'artistic practices' are critically examined and re-positioned, will present many aspects of this problem, and above all else constantly evasive meanings and values of purely artistic elements.

Keywords: autonomy, heteronomy, art object, artistic practice, neo-avant-garde, contemporary art, Vladimir Nikolić

24 http://www.vladimir-nikolic.com/installation_transcript.html.
Pristupljeno 12. 5. 2017.

Suzana Vuksanović

Istinitost ili stvarnost, pitanje (savremene umetnosti) je sad?

Apstrakt: U tekstu se razmatranjem odabranih primera recentnih umetničkih radova dvojice umetnika (Mladen Miljanović i Branislav Nikolić) pokušava razumeti, dokučiti, dokazati, pokazati, da li savremena umetnost u Srbiji i regionu zastupa istinitost ili stvarnost, uzevši za polazište Grojsovu nedavnu tezu. Naime, po Borisu Grojsu, centralno pitanje umetnosti današnjice jeste da li je ona u stanju da bude medij istine ili ne, jer ukoliko to nije, ona je samo stvar ukusa, što je u krajnjoj liniji izjednačava sa dizajnom. S druge strane istine pak ne stoji laž, već je tu stvarnost. Da li je onda savremena umetnost danas okupirana svojim opstankom iznad »ambisa« između ove dve egzistencijalne opcije? Ili bira (ne)moguću poziciju s one strane istine i stvarnosti. Zapravo: »Da li je i na koji način savremena umetnost u stanju da utiče na svet u kojem živimo?« Za istraživanje ovih pitanja (iz) savremene umetnosti distinkcija između stvarnosti/stvarnog i istinitosti/istinitog jeste nužna, možda ne baš kao *biti il' ne biti*, ali utoliko je i rastegljivija, nejasnija, nemuštija i bleđa.

Ključne reči: istina, stvarnost, Grojs, performans, instalacija, skulptura, de/konstrukcija, dokumentacija, život



Temeljno pitanje koje treba da se postavi o umetnosti je sledeće: da li je umetnost sposobna da bude medij istine? Ovo pitanje je ključno za postojanje i opstanak umetnosti zato što ako umetnost ne može biti medij istine, tada je ona samo pitanje ukusa. Čovek istinu mora da prihvati čak i ako mu se ne sviđa. Ali, ukoliko je umetnost samo pitanje ukusa, tada posmatrači umetnosti postaju važniji od onih koji je proizvode. U tom slučaju umet-

nost se može posmatrati samo sa stajališta sociologije ili kroz tržište umetnina – nema nezavisnosti, nema snage. Umetnost postaje poput dizajna.«

Boris Groys, *The Truth of Art*¹

»Znate onaj osećaj kada se probudite ujutru sa utiskom da vam se u grudima stiska nekakvo nepoznato biće nametljivo nastojeći da se oslobodi; i vi pokušavate da dišete sasvim lagano, kroz nos, kao da ste kakav budistički monah koji se zagreva za prosvetljenje; i vaše misli nisu baš u panici, ali znaju tačno kako panika izgleda? Eto, to je nepodnošljiva sadašnjost, teška i neizbežna kao gravitacija.«

Paul Currion, *Nepodnošljiva sadašnjost*²

1. Primer

Multidisciplinarni projekat *I Serve Art / Služim umjetnosti* u okviru kojeg je Mladen Miljanović 274 dana (od 20. oktobra 2006. do 14. jula 2007) živeo, radio i služio umetnosti u nekadašnjoj vojnoj kasarni »Vrbas«, a tada/sada zgradi i prostoru Akademije umjetnosti u Banjaluci, čiji je u to vreme bio student, uključuje više radova proizvedenih/nastalih tokom ovog devetomesečnog perioda. Koncept/konceptcija dobrovoljne izolacije vremenskog trajanja jednog služenja vojnog roka podrazumevao je i to da ni u jednom trenutku umetnik ne napušta prostor kasarne tokom tih devet meseci. Prostor čija je namenjena bila da služi obuci vojnika i budućih oficira vojske, prenamenom se transformiše u visokoškolsku ustanovu za obrazovanje/osposobljavanje mladih za »umetnička zanimanja«.

Okolnost da se institucija Akademije umjetnosti i Rektorat Univerziteta u Banjaluci, čiji je student, useli u zgradu bivše Škole rezervnih oficira u kompleksu nekadašnje kasarne »Vrbas« u kojoj je Miljanović »služio narodu« nekoliko godina ranije (od oktobra 2000. do jula 2001) – kao da ga je obavezala na bavljenje/suočavanje sa tim stvarnosnim činjenicama i generalno sa (negativnim) konotacijama

1 Boris Groys, *The Truth of Art*, u: e-flux journal #71 – March 2016, <http://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>.

2 <http://www.zentmagazine.com/zent/nepodnosljiva-sadasnjost/>.

koje proizlaze iz ratne/vojne/vojničke prošlosti ovog regiona tokom čitavog 20. veka do poslednjih ratova devedesetih.

Miljanovića su po vlastitoj, nedavnoj izjavi zapravo fascinirale dve različite linije/putanje koje su vodile do i od prostora (bivše) kasarne. Prva, lična, ticala se njegovog vlastitog iskustva stečenog/sticanog tokom vojne službe. Vremenski period od devet meseci koliko je proveo živeći u kasarni radi projekta *I Serve Art* ponavlja period koji je proveden u služenju vojnog roka.

Druga linija, recimo objektivna, mogla bi se prepoznati u *provokativnoj* istorijskoj činjenici da taj prostor poseduje stogodišnje vojno nasleđe. U pitanju je vojni objekat u kojem su se, tokom čitavog jednog veka, mnoge generacije podučavale vojnoj doktrini.³

U jednom trenutku, projekat *I Serve Art* preuzima strategiju koja umetnost koristi kao alat kako bi predložio kretanje društva u pozitivnom smeru/pravcu. Već u drugom, projekat se služi umetnošću kao »sredstvom moći«, pokazujući kako umetnost može da dokumentuje i ujedno transformiše društvene probleme.

Kako bi prevladao očekivane psihološke krize koje bi dovele do eventualnog umetnikovog odustajanja i završavanja projekta pre isteka predviđenog vremena za njegovu potpunu realizaciju – uz fizičke veštine i spremnost potrebna je bila i mentalna kondicija i samodisciplina za radno i životno izuzetno intenzivan i naporan projekat. Potpuno svestan toga, Miljanović je osmislio *izradu* dokumentacije projekta/performansa. Osnovni deo dokumentovanja predstavlja svakodnevna proizvodnja fotografija snimljenih na različitim lokacijama unutar kompleksa nekadašnje vojne kasarne, koja svoj konceptualni koren ima u poznavanju i upotrebi vojne strategije, koja počiva na neprestanoj uposlenosti (vojnika) to jest doslovnom ukidanju vremena za dokolicu. Fotografije su snimane sa stativa i uz korišćenje tajmera. Na svakoj fotografiji Miljanović stoji uspravno, leđima okrenut, na deset koraka od kamere, u *stavu mirno* u različitom *pejzažu*/okruženju,

3 Marisa Mazria Katz, »Intervening in the Future: A Conversation with Mladen Miljanović«, u: *Creative Time Reports*, New York, September 10, 2015. (<http://creativetimereports.org/2015/09/10/intervening-in-the-future-mladen-miljanovic/>)

što je bilo ključno za mapiranje celokupnog prostora kasarne.

Naime, dok je prostor koristila vojska, civilima je bio zabranjen ulazak, zadržavanje, kao i fotografisanje. To je bila zabranjena zona, potpuno zatvorena za javnost, tako da je za većinu bilo nepoznato kako ona izgleda iznutra, šta se tamo nalazi, čemu služi, itd.

S obzirom na to da je svaka fotografija istog dana bila postavljena na sajtu projekta i dostupna široj javnosti, posredovana je situacija *slobodnog prolaska krugom kasarne* i samim tim uzrokovana je njegoa trajna i suštinska promena.

Dokumentacija je prerasla u rad *274 pogleda na svet*, koji je svakodnevno predstavljan na veb-stranici otvorenoj za potrebe projekta i kojim je tokom trajanja uspostavljena komunikacija u realnom vremenu između spoljašnjeg sveta i umetnika u izolaciji.

Uz dokumentaciju koju čine 274 fotografije, produkovano je još radova realizovanih tokom devet meseci (*Artattack, Sit-no, Naopako pucanje, Payback, Strojevo pravilo i Svrha*) koji se bave različitim multidisciplinarnim istraživanjima unutar centralne ideje/koncepta.

2. Primer

Sekundarna arhitektura Branislava Nikolića realizovana 2013. u beogradskom *Magacinu u Kraljevića Marka* predstavlja primer kuće iz »kartonskih naselja«/romskih naselja, izgrađen od *recikliranog* (već upotrebljenog, odbačenog i ponovo pronađenog) materijala unutar galerijskog prostora.

Koncept rada *Sekundarna arhitektura* u potpunosti je bio oslonjen na zajednički rad sa Bobanom Mladenovićem, *arhitektom* sekundarne arhitekture⁴. Proces realizacije rada podrazumevao je najpre sakupljanje materijala za gradnju (uglavnom je to drvena stolarija, odbačena

4 »Boban Mladenović je momak koji ceo život živi po slam naseljima oko Beograda. Ima porodicu, ženu i četiri preslatke ćerke i preživljava tako što skuplja karton i druge materijale po kontejnerima i prodaje ih na otpadu. Bavi se reciklažom. Od oca je naučio da pravi ovakve barake, ali ne samo to. Zna da napravi i kuću od nabijene zemlje, razume se u elektriku, metal i još neke zanate. Vrlo je vešt i kreativan, vedrog je duha i vredan. Zaista, da sam mogao da nađem boljeg saradnika teško da bih ga našao.« Branislav Nikolić / *Sekundarna arhitektura*, u: *Razgovori*, 24. 12. 2013, Razgovor vodio Žolt Kovač, <http://www.supervizuelna.com/razgovori-branislav-nikolic-sekundarna-arhitektura/>.

vrata, prozori i štokovi) po kontejnerima i na ulicama beogradske Savamale, onda prevoženje sirovine za gradnju Bobanovim triciklom do *Magacina*, gde su potom obavljani građevinski radovi. Gradnja kuće trajala je nekih pet-šest sati i odvijala se delom pred publikom i posetiocima, a ceo proces je sniman kamerama a zatim projektovan na starom televizoru u kućici, dok je ispred kuće bio projektovan video-rad sa dokumentarnim snimkom radnog procesa, počev od prikupljanja materijala pa do gradnje. Enterijer kuće opremljen je najosnovnijim stvarima: krevetom, stočićem, improvizovanom klupom, ali i televizorom kao i dekorativnim prekrivačima, tepisima, zavesama, šustiklama. U okviru izložbe organizovan je i okrugli sto posvećen slam naseljima u Srbiji⁵, čiji su se zaključci odnosili na urgentnu potrebu da se uslovi u ovim i ovakvim naseljima poboljšaju, da ona dobiju neophodnu infrastrukturu, budu legalizovana, jer je to uslov, pored ostalog, za školovanje dece, dobijanje zdravstvene zaštite, i sl.

Tri godine kasnije, 2016, realizovan je projekat u prostoru Salona Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, a izložba je nosila naziv *Superstructure* sa namerom da ukaže na višeznačnost i slojevitost umetničkih referenci u Nikolićevom radu: od značenja nadogradnje, preko fizičke ili konceptualne strukture razvijene iz osnovne forme do diskurzivnog značenja izvedenog iz marksističkih teorija (*gde su ideologije ili institucije društva viđene kao nadgradnja bazičnih procesa i direktnih društvenih odnosa materijalne proizvodnje i ekonomije*)⁶.

I ovog puta se metodologija Nikolićevog rada zasniva na postupcima prikupljanja i recikliranja od/bačenih stvari, nameštaja, raznovrsnog materijala i drvne građe za potrebe *sekundarne arhitekture*, to jest izgradnju »kartonskih kuća«. U proces realizacije četvoroslivnog krova, koji svojim dimenzijama potpuno okupira izlagački prostor Salona, ponovo je uključen/angažovan kao saradnik, glavni majstor i izvođač radova, Boban Mladenović⁷, stručnjak za gradnju tih arhitek-

5 Učesnici okruglog stola bili su: dr Vladimir Macura, urbanista, Boris Žerjava, arhitekta koji radi u OEBS-u na projektima unapređenja slam naselja, Milorad Mladenović, umetnik i arhitekt, Čedomila Marinković, istoričarka umetnosti, Boban Mladenović i Branislav Nikolić.

6 Zoran Erić, »Superstructure«, u: *Branislav Nikolić: Superstructure*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 26. 2 – 4. 4. 2016, 5.

7 Boban Mladenović je nedugo nakon održavanja izložbe u Salonu MSUB traagično nastradao: [http://www.blic.rs/vesti/beograd/umetnici-skupljaju-po-](http://www.blic.rs/vesti/beograd/umetnici-skupljaju-po)

tonskih oblika kao jedinog rešenja elementarnih potreba, kakva je neophodnost »krova nad glavom«, za egzistencijalno ugrožene grupe, najčešće romsku populaciju. Konstrukcija krova dobijena je ukrajanjem, sečenjem, lepljenjem i ukucavanjem prikupljene drvne i druge građe i na njega / po njemu se tokom izložbe moglo popeti/peti, hodati, sedeti.

Bez odgovora

Projekat *I Serve Art*, najraniji Miljanovićev rad, predstavlja i jedan od najvažnijih i geopolitički i geopsihološki najrelevantnijih radova na području Balkana u ovom veku. Transformacija, dekontaminacija, dekonstrukcija, *funkcionalni obrt*, kako prostora tako i pojedinca (umetnika, Miljanovića), predstavljaju noseće stubove od početne ideje/koncepta do realizacije njegovog *služenja umetnosti*.

Aproprijacija vojnog jezika, strategije, taktike, intervencije, uz proživljeno iskustvo *discipline, službe, zakletve, hijerarhije, sistematizacije, nadziranja te uspostavljanja i treniranja poslušnih tela*, umetniku će, ne mnogo kasnije, *poslužiti kao povod preispitivanja jednog drugog naizgled drugačijeg sistema, sistema umetnosti*.⁸ Vojne metode će biti upotrebljene za *invaziju* na umetnički sistem i javni prostor.

Bivša vojna kasarna jeste amblematsko mesto totalitarnog režima koji ju je izgradio i čije su traumatske posledice prisutne i danas. Umetnikovo devetomesečno iskustvo izolacije, tokom kog je dokumentovao sve svoje aktivnosti vezane za ovaj *site specific* performans, istovremena je dekonstrukcija upisanih/učitanih identiteta samog prostora kasarne.

Lični stav i iskustveni odnos prema ovom okruženju već je postojao. Umetnik je u kasarni »Vrbas« završio obuku u vojnoj školi u trajanju od devet meseci, od čega je poslednja tri meseca lično obučavao trideset vojnika. Umetnik je isto iskustvo pokušao da ponovi – ovog puta u kontekstu umetnosti. Izvedeći neku vrstu umetničkog *rituala* koji u sebi sadrži i elemente očišćenja, to jest (samo)iskupljenja, upotrebio je umetnost kako bi dekontaminirao prostor i dekonstruisao ga. Rad kombinuje

moc-za-porodicu-tragicno-nastradalog-arhitekta/hpk9t4w.

8 Mladen Miljanović, »Tijelo – U službi umjetnosti«, u: Mladen Miljanović, *U službi umjetnosti*, Besjeda, Banja Luka 2010, 38.

različite koncepte, poput TV rijalitija *Veliki brat*, služenja vojske ili zoo-loškog vrta. Projekat je takođe i istraga. On kritikuje lokalnu umetnost koja služi kao mehanizam za ideološku interpelaciju.⁹

Na kraju, umesto zaključka, projekat *I Serve Art* ima za (radikalan, korenit, drastičan) cilj »čišćenje i katarzu« ponavljanjem »egzistencijalnog« iskustva u potrazi za antropološkim sredstvima/sadržajima koji bi bili operacionalni za njegov umetnički rad. On *paradoksalno spaja svoja iskustva polaznika Vojne škole i studenta Akademije*, gde je njegovo suočavanje sa teretom nedavne prošlosti bazirano na strategiji *služenja sebi*, »oslanjanje na sebe samog, kao formu umjetnosti u kojoj umjetnički rituali služe oslobađanju tijela od traume«. ¹⁰

Sa druge strane, konstrukcija monumentalnog četvoroslivnog krova Branislava Nikolića nije arhitektonski objekat, jeste – ali i nije, skulptura.¹¹ Od skulpture do socijalnog projekta, od umetnikove intervencije unutar društvene stvarnosti do društvene kritike: »Nikolićev rad takođe predstavlja i snažnu metaforu procesa društvenih transformacija u Srbiji, koje umetnik reflektuje, a koje se vezuju uz ekonomske ili prinudne migracije usled ratova devedesetih godina 20. veka, kada je taj proces bio simptom neregulisane gradnje u gradovima.«¹²

»Kartonska kućica« i *prazan*, ogroman krov bez kuće *postavljeni* u galerijskom prostoru progovaraju o društvenim procesima koji za svoju centralnu temu imaju »pravo na grad«. ¹³ Grad sa njegovim brzim

9 Videti: Mladen Miljanović, »Služim umjetnosti«, u: *I Serve Art*, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Banja Luka, oktobar 2006 – jul 2007.

10 Briski Uzelac, Sonja, »Recenzija rukopisa Mladena Miljanovića *U službi umjetnosti*«, u: Mladen Miljanović, *U službi umjetnosti*, Besjeda, Banja Luka 2010.

11 »...[O]n nije arhitektonski objekat; njega na način na koji je institucionalizovan u jednoj prestižnoj galeriji moramo pre da tretiramo kao skulpturu, i to, kako rekosmo, najveću ikad izloženu u njoj. S druge strane, ovo nije skulptura, bar ne na način na koji se ona i dalje doživljava u formalnom umetničkom obrazovanju, a nije ni instalacija (jer se ne bavi relacijama), pa se delotvorno nameće da je nazovemo *konstrukcijom*. Rad je dakle konstrukcija jednog četvoroslivnog krova koji stoji na podu galerije i zauzima gotovo čitav njen prostor, tek dovoljno da posetilac može da je čitavu obiđe.« Branislav Dimitrijević, *Krov nad glavom*, 26. 3. 2016. <http://pescanik.net/krov-nad-glavom/>.

12 Zoran Erić, *n. d.*, 11.

13 O pravu na grad u: Lefebvre, Henri, »Pravo na grad«, u: Leonardo Kovačević, Tomislav Medak i dr. (ur.), *Operacija: Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni

i uglavnom neregularnim i *nepravednim* promenama, rušenjima i gradnjom mimo urbanističkih planova, regulacionih okvira i zahteva i nasuprot njima, nekontrolisanom ekonomskom eksploatacijom prostora, nepoštovanjem javnog interesa i opšteg dobra – takav grad demonstrira i konstantno sprovodi *prostorne politike* koje podrazumevaju isključenost većine građana iz procesa promišljanja i odlučivanja o prostornom/urbanom razvoju grada.

Tako je stanovanje, elementarno ljudsko pravo na »krov nad glavom«, *specifičnim mehanizmima nepravde* ukinuto, a zajedno sa njim suspendovane su i osnovne društvene potrebe i neophodni/primarni/osnovni životni uslovi jednog (sve većeg?) dela stanovništva. Nikolićevi umetnički objekti iskazuju tu potrebu za integracijom i participacijom, u društvenom, političkom, ekonomskom, kulturnom i svakom drugom smislu. Neophodnost konkretnog prostora kao prostora za život iziskuje koncepte pravde i prava koji će dovesti do radikalne transformacije gradova u kojima živimo. U tom smislu, Nikolićevi umetnički objekti *sekundarne arhitekture* postavljaju u prvi plan pitanja *prostorne pravde*¹⁴ nasuprot sprovođenju segregacije, isključenosti i represije nad svima onima čija gola egzistencija, »goli život« zavisi od eksploatatorskih mehanizama (nazovi) kapitalizma.

Bez pitanja

Šta je savremena umetnost? Šta je *savremeno*? Zapitaće se Grojs¹⁵ i ne samo on. Ukoliko je sadašnjost oštećena, iskvarena, uzurpirana i zatrovana podjednako prošlošću i budućnošću, ako *savremeno zapravo konstituiše sumnje, oklevanja, nesigurnosti, neodlučnost, beskrajni period odlaganja* onda umetnost (počinje da) dokumentuje sadašnjost (stvarnost?) koja se ponavlja unedogled, koja je oduvek i zauvek tu.

institut, Platforma 9,81 – Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK – Lokalna baza za osvežavanje kulture, SU Klubtura / Clubture, Zagreb, 2008, 16–29; takođe u: Harvey, David, »Pravo na grad«, Slobodni Filozofski, 24. siječnja 2010. <http://slobodnifilozofski.com/2010/01/david-harvey-pravo-na-grad.html>.

14 O *prostornoj pravdi*: Soja, Edward, *Seeking Spatial Justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, 5–6.

15 Boris Groys, *Comrades of Time*, u: e-flux Journal #11 – December 2009. (<http://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>)

Sadašnjost je, dakle, zastrašujuća, nepodnošljiva i nema načina da joj se pobegne *zato što se ona već strovalila u budućnost*. Masovna umetnička produkcija i ne tako masovna umetnička potrošnja (konzumacija?) koja karakteriše 21. vek, uzrokovana je i podržana masovnom opsednutošću društvenim i drugim internet mrežama dostupnim svima. Savremeno društvo, ukoliko je i dalje *društvo spektakla*, onda je to spektakl bez gledalaca (*spectacle without spectators*)¹⁶.

Da li se to savremena umetnost toliko raširila i namnožila da je postala *haotičnom, nerazumljivom i lišenom smisla*? Koliko se uopšte bavi promenama, otporima, a koliko (samo) *otežava život* galeristima, kustosima, muzejima, tržištu?

Da li i koji odnos savremena umetnost uspostavlja sa nama?

Koji to odnos *savremenost* uspostavlja sa nama?

Kolika je moć umetnosti danas?

»Da li je i na koji način savremena umetnost u stanju da utiče na svet u kojem živimo?«¹⁷

Koliko je moguća identifikacija, poistovećivanje *sa* i projekcija *u* radove savremene umetničke prakse?

Iskustvo se čini jednom od ključnih kategorija za promišljanja savremene umetnosti.

Da li je onda za razumevanje konteksta, smisla i značenja savremene umetnosti neophodno isto ili slično iskustvo? Da li to znači da deoba zajedničkog iskustva/identiteta u regionu Balkana, ali i šireg istočnoevropskog socijalno-političkog, etičkog, ekonomskog, geografskog i kulturnog konteksta, predstavlja osnov za prostor razumevanja, mesto identifikacije, ali i dvostruke, višestruke artikulacije razlika?

Kada u savremenoj umetničkoj praksi umesto umetničke poetike prepoznamo umetničku politiku, to jest politiku umetničkog rada (politika shvaćena kao delovanje) – da li onda možemo govoriti o (ne) posrednom, iskrenom i objektivnom odnosu prema istinitosti i/ili stvarnosti? *Retorike istine* se dakako razlikuju, kao i *strategije autentičnosti*, ali, da li nam je potrebna umetnost koja testira granice između istine i stvarnosti ili umetnost koja predstavlja polje za ličnu odgovornost?

¹⁶ B. Groys, *The Truth of Art*, n. d.

¹⁷ Isto.

Kontekst savremene umetnosti uvezan sa kontekstima života predstavlja prostor ispunjen politikom i ideologijom, društvenim odnosima proizvodnje, reprodukcije, eksploatacije, dominacije i potčinjavanja – on je ujedno i prostor za borbu, oslobođenje, emancipaciju...¹⁸

Po izboru *Oksfordskih rečnika* za 2016. reč godine bila je *post-truth*¹⁹. U slobodnom prevodu *postistina*, označava ili se odnosi na okolnosti u kojima objektivne činjenice imaju manje uticaja u oblikovanju javnog mnjenja od pozivanja na emocije i lična uverenja. Primenimo li ga u/na paradigmi savremene umetnosti, ovaj pojam, čini se, omogućava jednostavne odgovore. Pitanja o tome šta je za nas (savremeno) umetničko delo i koji smisao u njemu nalazimo – zavisiće od nas samih. Mi smo centar (tog) umetničkog dela!²⁰ Put *do* savremene umetnosti *vodi* kroz lični doživljaj stvarnosti i istine/istinosti, kroz naše iskustvo umetnosti, preko (ili ispod) granica našeg i vidokruga umetnika. Krčenje vlastitog puta *kroz* savremenu umetnost istovremeno dovodi (ili možda ne) i *do transformacije nas, subjektivnih posmatrača – ali i samog umetničkog rada* kao produkta *savremenosti*. Stoga, Grojsovo inicijalno pitanje o istini (u) umetnosti može biti shvaćeno kao ispoljavanje mogućnosti, s jedne, i ograničenja pojedinca (umetnika i posmatrača) u savremenom svetu, sa druge strane – što nas, na kraju, vraća na početak.

18 Edward Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996, 68.

19 Videti: Oxford Dictionaries <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>).

20 Suhail Malik, *Reason to Destroy Contemporary Art*, Spike Art Magazine, #37, Berlin, Autumn 2013. (<http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/reason-destroy-contemporary-art>)

Literatura

1. Briski Uzelac, Sonja. »Eksploatacija konteksta ili o dekonstrukciji i rekonstrukciji identiteta«, u: *I Serve Art*, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Banja Luka, oktobar 2006 – jul 2007.
2. Briski Uzelac, Sonja. »Recenzija rukopisa 'U službi umjetnosti',« u: *Mladen Miljanović, U službi umjetnosti*, Besjeda, Banja Luka 2010.
3. Boris Groys, »Comrades of Time«, e-flux Journal #11 – December 2009 (<http://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>)
4. Groys, Boris. »The Truth of Art«, u: e-flux journal #71 – March 2016, (<http://www.e-flux.com/journal/71/>, <http://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>)
5. Dimitrijević, Branislav. *Krov nad glavom*, 26 .3. 2016. (<http://pescanik.net/krov-nad-glavom/>)
6. Erić, Zoran. »Superstructure«, u: *Branislav Nikolić: Superstructure*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 26. 2. – 4. 4. 2016.
7. Harvey, David. »Pravo na grad«, Slobodni Filozofski, 24. siječnja 2010. (<http://slobodnifilozofski.com/2010/01/david-harvey-pravo-na-grad.htm>)
8. Katz, Marisa Mazria. »Intervening in the Future: A Conversation with Mladen Miljanović«, u: *Creative Time Reports*, New York, September 10, 2015. (<http://creativetimereports.org/2015/09/10/intervening-in-the-future-mladen-miljanovic/>)
9. Lefebvre, Henri. »Pravo na grad«, u: Leonardo Kovačević, Tomislav Medak i dr. (Ur.), *Operacija: Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 – Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK – Lokalna baza za osvježavanje kulture, SU Klubtura / Clulture, Zagreb, 2008, 16–29.
10. Malik, Suhail. *Reason to Destroy Contemporary Art*, Spike Art Magazine, #37, Berlin, Autumn 2013. (<http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/reason-destroy-contemporary-art>)
11. Miljanović, Mladen. »Tijelo – U službi umjetnosti«, u: Mladen Miljanović, *U službi umjetnosti*, Besjeda, Banja Luka 2010, 38.
12. Miljanović, Mladen. »Služim umjetnosti«, u: *I Serve Art*, Akademija umjetnosti Univerziteta u Banja Luci, Banja Luka, oktobar 2006 – jul 2007.
13. Nikolić, Branislav / Sekundarna arhitektura, u: *Razgovori*, Razgovor vodio Žolt Kovač, 24. 12. 2013. (<http://www.supervizuelna.com/razgovori-branislav-nikolic-sekundarna-arhitektura/>)
14. Soja, Edward. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996, 68.
15. Soja, Edward. *Seeking Spatial Justice*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, 5–6.

Truth or reality, that is the question (for contemporary art)?

Abstract: Using Boris Groys' recent theory as a starting point, this article attempts to understand/grasp and prove/demonstrate whether or not contemporary art in Serbia and the region represents truth or reality by analyzing a selection of works by a few artists (e.g. Mladen Miljanović, Branislav Nikolić, and others). According to Groys, the central question regarding art today is whether or not it is in a position to be a medium of truth; because if it is not, then it is just a matter of taste, which would thus ultimately equate it with design. The other side of truth, however, is not a lie, but reality. Is contemporary art now occupied with its own survival above the »abyss« of these two existential options? Or does it chose an (im)possible position on the side of truth and reality? In fact, »Is contemporary art in some way able to influence the world in which we live?« The distinction between real/reality and true/truth is necessary for an investigation of these questions of (from) contemporary art – perhaps not quite so much as is »To be or not to be« – but inasmuch as it is murkier, more malleable, more ambiguous, and more incoherent.

Keywords: truth, reality, Groys, performance, installation, de/construction, documentation, life

Stevan Vuković

Performativne reartikulacije »sukoba na levisi«

Apstrakt: Ovaj tekst opisuje i interpretira mrežu interakcija koje su vodile ka osmišljavanju i realizaciji umetničkog projekta Zorana Todorovića čiji izložbeni segment nosi naziv *Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Time se izvodi studija slučaja koji se tretira kao paradigmatičan za odnos savremene umetnosti i kritičkih praksi na liniji avangardnog mišljenja, kritičkih diskursa koji prate liniju radikalnog mišljenja u lokalnoj umetnosti, za veze između kritičkih praksi i novih medija, kao i odnose prema jugoslovenskom kulturnom nasleđu. Na osnovu tog slučaja preispituju se i mogućnosti da se obrazuje »interaktivni odnos između umetnika, kritičara, kustosa, i teoretičara aktiviranjem dijaloga, participacije, timskog rada i produkcije u svim ravnama – umetničke, kritičke, teorijske«. Analizira se rad na zajedničkom oživljavanju agonističkih i antagonističkih potencijala istorijskih avangardi i reaktuelizaciji sukoba oko izbora sredstava društvenog angažmana, i ujedno se vrši i mapiranje diferencijalnog sistema pozicija koje angažovani umetnici u okviru tog sukoba zauzimaju. Na metodološkoj ravni analizira se tip saradnje na osnovu disenzusa, na poprištu borbe različitih hegemonijskih projekata, u kojoj se odustalo od fantazije o nekom njihovom međusobnom usklađivanju.

Ključne reči: agonizam, aktivizam, angažman, antagonizam, artikulacija, autorstvo, avangarda, desedimentacija, govorni čin, hegemonija, nadrealizam, paradigma, participativna umetnost, performativnost, prisvajanje, procesualnost

Agonizam i antagonizam u okviru 'sukoba na levisi'

»Napredna se teorija i ne može drugačije razvijati nego borbom i u borbi«, pisao je Koča Popović u članku u kome je svoju borbu protiv »pečatovskog revizionizma« oličeno u tekstovima Marka Ristića i Mirosla-

va Krleže artikulisao u kontekstu klasne borbe i borbe protiv nadirućeg fašizma¹. Ako se, kako je to Krleža pisao, njegov saborac Marko Ristić, »stojeći nad mrtvim telom masakriranog pesnika (Garsije Lorke)«, već opredelio za »političku borbu do poslednje političke i logičke konsekvencije«, Popović nije mogao da mu ne zameri što je to (stajanje nad grobom) izveo »samo u mislima, simbolično«, i što je borbu za koju se opredelio realizovao pisanjem, to jest »preko njega, i samo i jedino njim«². Za Popovića, konsekvence političke borbe su nužno uključivale i angažovanje u oružanom sukobu, i on je do tada već prošao dve godine ratovanja u Španiji, gde je čak dobio čin komandanta artiljerijskog divizionara. U doba kada je Popović već dospeo u francuski logor za prihvatanje španskih boraca, nakon završetka rata, Ristić je, u jednom od za konfliktnost njihovog međusobnog odnosa bitnih eseja, za *Pečat* opisao kako su se uz ostali narod i španski pesnici borili s oružjem u ruci, jer »čelik se samo čelikom može zadržati i skrhati, ne mišlju«³. Međutim, i u takvim situacijama, pesnici koje Ristić uzima za uzorne ipak »nisu obustavili krvotok svoje poezije«, i čak su umeli da »kroz te vihore pronesu neprikosnovenu nezavisnost te poetske meditacije, i da kroz tu stvarnost održe, nedirnut u svojoj suštini, taj poetski san«⁴, tj. kihotski san koji je i stavio u naslov eseja.

Na početku saradnje Marko Ristić i Koča Popović su bili združeni projektom »razaranja klasike, klasifikacija i klasa«⁵, kojim su identifikovali zajedničke neprijatelje i krenuli u borbu protiv njih. Nizom tekstova koji su se nastavljali na koautorski napisanu teorijsku knjigu, a koju su 1931. godine izdali pod nazivom *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, oni su artikulisali međusobno dijametralno suprotstavljene pozicije spram društvenog angažmana umetnika, paradigmatične kako za aktere 'sukoba na levisi' u jugoslovenskoj umetnosti, tako i za

1 Koča Popović, »Ratni ciljevi dijalektičkog antibarbarusa«, Zagreb: *Književne sveske*, 1940, 195–214, objavljeno kao polemički odgovor na sledeća dva teksta: M. Krleža: »Dijalektički antibarbarus«, Zagreb: *Pečat* broj 8–9, godina 1939, 73–232, i M. Ristić, »Iz noći u noć«, Zagreb: *Pečat* broj 10–12, godina 1939, 353–397.

2 Koča Popović, n. d., 205–206.

3 Marko Ristić, »San i istina Don Kihota«, Zagreb: *Pečat* broj 1, godina 1939, 36.

4 *Isto*.

5 Marko Ristić, »Koje su pobude i kakvi su uspesi školske filozofije«, u G. Tešić: *Zli volšebnici – polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, Beograd i Novi Sad: Slovo ljubve – Beogradska knjiga, 1983, drugi tom, 241.

tu fazu delovanja nadrealizma kao međunarodnog pokreta. Među njima je vladao agonistički odnos⁶, koji je tokom Španskog građanskog rata već sasvim prevladao nad svim drugim aspektima njihove veoma intenzivne intelektualne i kreativne razmene, koja se može donekle rekonstruisati iz njihovih polemičkih tekstova po tadašnjoj štampi, kao i iz pisama koja su razmenjivali. Bili su suparnici, koji su kroz bespoštednu kritiku jedan drugog usmeravali ka različitim pozicijama, ne zanemarujući pritom zajednički front borbe protiv konzervativizma i fašizma. Iako su bili obuzeti međusobnim agonističkim odnosom, ipak nisu nikada iz vida ispuštali one zajedničke neprijatelje⁷, prema kojima su gradili antagonistički odnos⁸.

Reaktualizacija sukoba kroz performativne reartikulacije

Aktivističko-umetničke grupe: *Grupa za konceptualnu politiku* (Branka Ćurčić i Zoran Gajić), *Edicija Jugoslavija* (Ivana Momčilović i Slobodan Karamanić), *Knjižarsko-izdavačka zadruga BARABA* (Ratibor Trivunac, Dušan Đorđević Mileusnić, Đorđe Čolić i Vladimir Marković), kao i istoričarka književnosti i pesnikinja Biljana Andonovska, odazvali su se tokom 2015. i 2016. godine pozivu da za potrebe rada Zorana

6 Šantal Muf ovako određuje međusobni odnos između agonista: »[I]ako su u međusobnom konfliktu, oni ipak vide sebe kao pripadnike iste političke grupacije kao i svoje suparnike sa kojima dele zajednički simbolički prostor u okviru koga se konflikt dešava.« C. Mouffe: »Cultural Workers as Organic Intellectuals«, objavljeno u zborniku njenih tekstova koji je pod nazivom *Hegemony, Radical Democracy, and the Political* priredio James Martin, London: Routledge, 2013, 212. Na drugom mestu ona tvrdi da se »suparnici stvarno bore – čak vrlo vatreno – ali u skladu sa sistemom pravila, i njihove pozicije, iako su međusobno potpuno nesvodive, prihvataju se kao legitimne perspektive«. C. Mouffe: *On the Political*, Routledge, London 2005, 52.

7 »To što ja nazivam 'političkim' jeste dimenzija antagonizma – razlikovanja prijatelja i neprijatelja«, objašnjava Šantal Muf u intervjuu koji je sa njom vodila Rozalind Dojč o odnosu umetnosti i politike. Tu tezu je preuzela od Karla Šmita, desnog kritičara liberalizma, i prilagodila je levičarskom mišljenju. C. Mouffe: »Every Form of Art Has a Political Dimension«, *Grey Room* 02, Winter 2001, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 99.

8 Muf tvrdi da je preko potrebno »razlikovati kategorije 'antagonizma' (odnosa prema neprijateljima) i 'agonizma' (odnosa među suparnicima) i razmotriti određenu vrstu 'konfliktnog konsenzusa' kojim se za ove drugopomenute obezbeđuje zajednički simbolički prostor«, C. Mouffe: *On the Political*, 52.

Todorovića osmisle i na specifičnim lokacijama izvedu performativne reartikulacije polemičkih argumenata dvojice članova beogradske grupe nadrealista koji su tokom tridesetih godina prošlog veka postali protagonisti istorijskih sukoba na jugoslovenskoj književnoj i umetničkoj levisi. Pored unapred određenih lokacija izvođenja, unapred je selektovana i istorijska tekstualna građa koja im je predata na dalju obradu. Nju je činio izbor iz pisama koja se čuvaju u arhivima Marka Ristića i Koče Popovića, kao i tekstova iz njihovih knjiga i članaka objavljenih u periodu od 1931. do 1940. godine. Od članica i članova navedenih grupa i Biljane Andonovske, kao pripadnice onog dela akademske zajednice koji se bavi istorizacijom avangardi, tražilo se da osmisle i na specifičnim lokacijama izvedu govorne činove kojima bi tu građu oživeli uvezujući je sa sopstvenim iskustvima delovanja u okviru koga se umetnički i društveni angažman prepliću, kao sa danas aktuelnim, a za njih relevantnim modelima tumačenja društvenih i umetničkih tokova. Arhivsku građu je sakupio i izabrao autor ovog teksta, Stevan Vuković, a lokacije i način snimanja izvedbi odredio je Zoran Todorović, koji je i ceo proces produkcije i postprodukcije vizuelnog i zvučnog materijala vodio ka integraciji u specifičnu formu autorskog rada. Naime, svaki pojedinačni segment je u sadržinskom smislu autorsko delo onih koji su ga osmislili i izveli, ali je ujedno u formalnom i strukturalnom smislu deo Todorovićevog rada, i na taj način funkcioniše kao segment diferencijalnog sklopa iskaza⁹.

Todorovićev rad nosi naziv *Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Njime se evocira naziv knjige *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* koju su zajedno pisali Marko Ristić i Koča Popović i objavili u Beogradu 1931. godine, i koja je uvrštena u tekstualnu građu predatu autorkama i autorima pozvanim da osmisle njihovu performativnu reartikulaciju. Njegova aktuelna forma prikazivanja jeste niz panoramskih video-sekvenci koje se samo na specifičnim za to geolociranim mestima mogu videti posredstvom aplikacije za

9 Celokupna lista učesnika u produkciji rada, pored navedenih članova aktivističko-umetničkih grupa je sledeća: umetnik i producent – Zoran Todorović, istraživač – Stevan Vuković, video/audio montaža – Aleksandar Vasiljević, dizajn aplikacije – Đorđe Vučković, programiranje – Dragan Đorđević, grafički dizajn i prelom – Katarina Popović, veb-dizajn – Veljko Onjin, prevod – Mirjana Munišić, tumačenje rukopisnog materijala – Mirza Dedać, Ema Teokarević, Antonija Božanić, Jovana Sudimac i Milena Pešut.

mobilne uređaje koja se može preuzeti s internet stranice www.zorantodorovic.com.¹⁰ Rad je nastao u okviru projekta započetog pod radnim naslovom *Levica*¹¹, i bilo je planirano da se realizuje kao štampana publikacija, pokretni arhiv i eksperimentalno-dokumentarni film. Tokom rada na projektu i njegov naziv i način materijalizacije njegovih rezultata menjali su se u skladu sa procesom traganja za tehnološkim aspektima njegovog formatiranja i sa dinamikom odnosa koji su se u njegovom okviru razvijali između njegovih inicijatora i učesnika, kao i drugih aktera u njegovom predstavljanju u okviru grupnih izložbi. Njegovo prvo javno predstavljanje u izložbenom formatu odigralo se u okviru grupne izložbe pod nazivom *Arhiv i moć*, koju su osmislile kustoskinje Sanja Kojić Mladenov i Gordana Nikolić, i realizovale u *Muzeju savremene umetnosti Vojvodine*, novembra 2015. Ta izložba je nastala kao deo dvogodišnjeg međunarodnog istraživačkog projekta koji je Muzej savremene umetnosti Vojvodine radio u partnerstvu sa Fondacijom »Antoni Tapijes« iz Barselone, Muzejom suvremene umjetnosti iz Zagreba i Koroškom galerijom likovnih umetnosti iz Slovenj Gradeca. Imala je za cilj da prikaže širok dijapazon načina na koje se u formi umetničkih radova izvode reevaluacije i nova promi-

10 Lokacije na kojima se rad korišćenjem te aplikacije može videti u Beogradu jesu: Muzej savremene umetnosti Beograd (MSUB), Ušće 10, blok 15, Legat Čolaković, Rodoljuba Čolakovića 2, i Salon MSUB, u Zagrebu: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Avenija Dubrovnik 17, i Galerija suvremene umjetnosti, Katarinin trg 2; u Prištini: Nacionalna galerija Kosova, Agim Ramadani 60; u Skoplju: Muzej na savremenata umetnost, Samoilova bb; u Novom Sadu: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Dunavska 37; zatim u Ljubljani: Moderna galerija, Cankarjeva 15 i Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Maistrova 3; te u Sarajevu: Umjetnička galerija BIH, Zelenih beretki 8; i na Cetinju: Narodni muzej Crne Gore, Novice Cerovića bb i Crnogorska galerija umjetnosti »Miodrag Dado Đurić«, Njegoševa bb.

11 Pojam 'levica' tretiran je kao čvorišna tačka emancipatorskih diskursa u umetnosti i aktivizmu koje je ovaj rad imao za cilj da tematizuje performativnom reartikulacijom. Pritom se pod 'čvorišnom tačkom' ovde smatra onaj »privilegovani znak oko kojeg su drugi znaci uređeni«, te »ostvaruju značenje iz odnosa prema čvorišnoj tački«. M. Jørgensen i L. Phillips, *Discourse Analysis as Theory and Method*, London: Sage Publications, 2002, 24. U realizaciji rada u formatu postavke odustalo se od tog naziva, te je izabrana opcija koja verbalno opisuje sam način njegove prezentacije. Razlog za to bi mogao biti u činjenici da se 'levica' tu ispostavila kao 'prazni označitelj', to jest označitelj koji stoji za nemogućnosti univerzalizacije jednog značenja levičarskog angažmana. Parafrazirano iz: E. Laclau, *Emancipation(s)*, London: Verso, 1996, 44.

šljanja arhivskih resursa muzeja i srodnih institucija, i to kao predmeta umetničkih istraživanja ili kao forme prikazivanja rezultata takvih istraživanja. Potom je, juna 2016. u nešto izmenjenom vidu, bio uključen u izložbu *Nuisance Value*, realizovanu u Umetničkoj galeriji *Kunstpavillon Tiroler Künstlerschaft*, u Innsbuku. Bio je donekle modifikovan od strane kuda.org i Grupe za konceptualnu politiku. Modifikovan je izostavljanjem prevoda, tako da je audio-segment za one koji ne razumeju lokalne jezike zemalja koje su nastale raspadom Jugoslavije nerazpoznatljiv, kao i dodavanjem jedne panorame koja prikazuje scene polemike u njihovim kolektivima. Kao objašnjenje intervencije, navedeno je da se tim postupkom reflektuje da je »umetnička organizacija na distanci od umetničkog dela kao oblika kulturalizacije politike umetnosti«, a ujedno se polemiše i sa Todorovićevim radom pod nazivom *Cigani i psi*.

Procesi apropijacije i reartikulacije

U dosadašnjem razvoju rada, na delu su već bile tri epizode apropijacije i reartikulacije.¹² Naime, reartikulisan je istorijski 'sukob na levisi', i to prisvajanjem tada utvrđenih umetničkih i političkih pozicija, i njihove interpretacije od aktera sa današnje aktivističko-umetničke scene. Potom su prisvojena i reartikulisana i ta performativna izvođenja uklapanjem u formu i strukturu rada koji potpisuje Zoran Todorović. I, konačno, kuda.org i Grupa za konceptualnu politiku tu su fazu rada prisvojili i reartikulisali audio-vizuelnom instalacijom *Lavež*. Naravno, taj niz može i da se nastavi, i to bi u semantičkom smislu samo obogatilo i tekstove koji su tu poslužili kao polazna osnova¹³, kao i Todorovićev rad¹⁴. Poenta rada od samog početka nije bila u traganju

12 Šantal Muf i Ernesto Laclau artikulaciju su odredili kao »bilo koju vrstu prakse koja uspostavlja takvu vrstu odnosa među elementima da se njihov identitet modifikuje kao rezultat artikulatorne prakse«. E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 1985, 105.

13 »Da bi jedan spis bio spis«, pisao je Žak Derida, »potrebno je da on nastavi da 'dela' čak i ako i ono što se naziva autor spisa više ne odgovara onome što je napisano« ili »mu ne ide u prilog intencija tog spisa ili briga o punoći njegovog značenja čak i onog koje se, izgleda, upisuje u njegovo ime«. Ž. Derida, »Potpis, događaj, kontekst«, Beograd: *Delo*, br. 6, 1984, 33.

14 Kao ilustrativni primer za prisvajanje svih tumačenja rada na umetničkoj i

za pravim, iskonskim i neposredovanim značenjem Popovićevih i Ristićevih stavova u datom istorijskom kontekstu, već u njihovom privajanju i performativnoj reartikulaciji, koja se ne bi postavila ni kao normativna ni kao konačna. Drugim rečima, u radu se nije težilo ka hermeneutičkom razlučivanju njima inherentnih značenja, koja su s vremenom zaista postala prekrivena slojevima racionalizacija i preokidanja od raznih institucionalnih praksi, koje su ih uklapale u nacionalne i druge kanone umetnosti i književnosti. Težilo se aktiviranju njihovih agonističkih i antagonističkih potencijala, i to u kontekstu delovanja i međusobnog suodnošenja onih aktera na aktuelnoj umetničkoj i aktivističkoj sceni, koji su ujedno posvećeni i angažmanu na preispitivanju društvene i političke uloge umetnosti u savremenom kontekstu, i radu na genealogiji tog konteksta.

Knjižarsko-izdavačka zadruža Baraba se, pritom, u izvođenju reartikulacije 'sukoba na levisi' fokusirala na agon u samom Popoviću, i to ne samo kao nešto samo njemu kao ličnosti svojstveno, nego kao manifestaciju »protivrečnosti intelektualca i pokreta«. Tu je jedna od početnih tačaka otkrivena ne u tekstovima iz doba njegovog najvećeg angažmana u sukobima na umetničkoj sceni, i njegovog ratovanja u Španiji, koji su im ponuđeni na interpretaciju, već u razgovorima novinara Aleksandra Nenadovića s Kočom Popovićem, vođenim između leta 1987. i jeseni 1988. godine, dakle deceniju i po nakon što je dao ostavku na sve funkcije¹⁵ u upravnim strukturama socijalističke Jugoslavije za koju se i oružjem i rečju borio. Naime, u naknadnom

javnoj sceni, može se uzeti video-rad Zorana Todorovića, koji je pod nazivom *Cigani i psi* realizovan u leto 2007. u Beogradu, i prvi put predstavljen 2009. u okviru Todorovićeve samostalne izložbe pod nazivom, *Intenzitet afekta*, u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu. Rad je izazvao mnoštvo polemika kulturnih radnika, aktivista, pravnika, teoretičara, kustosa i umetnika, koje je prvo Rex objavio kao knjigu pod nazivom: *Debata o institucionalnom tretmanu rada »Cigani i psi« Zorana Todorovića: tekstovi učesnika i učesnica pisani nakon debate u Kulturnom centru Rex 27. aprila 2012*, Beograd: Fond B92, 2014, da bi Todorović u daljem toku prezentacije rada te polemičke stavove uključio u postavku, priređujući još jednu knjigu o istoj polemici, pod nazivom *Cigani i psi II Simptomi i tragovi javne recepcije*, i objavio je za ProArtOrg, 2014.

- ¹⁵ Tada, 3. novembra 1972, u jeku sukoba CK SKJ sa Centralnim komitetom Saveza komunista Srbije, čiji su članovi, koje je Koča Popović podržavao, optuženi za sa anarholiberalizam, odlučio se da da ostavku na sve političke funkcije, u Predsedništvu SFRJ, stalnom delu konferencije SKJ, i druge. O tome je izvestila *Politika* već sutradan, 4. novembra.

preispitivanju svojih ranijih stavova i postupaka, u trenutku u kome se već vrši javna revizija istorijske uloge KP i SKJ, on se ponovo hvata za davno otpisani nadrealizam, te eksplicitno tvrdi: »nadrealizam mi je, rekao bih, samo olakšao da očuvam izvesnu, makar i zatomljenu, kritičku distancu, da ni komunističku idealističku utopiju ne uzimam baš bukvalno, ma koliko se u tom pravcu trudio«. ¹⁶ On dalje navodi da je zbog »osećanja potrebe za žrtvovanjem u ime najviših ciljeva« ¹⁷ ipak sebe u jeku borbe suspregao i »otpisao svoj intelektualizam«, verujući da je »suviše sklon ličnom razmišljanju, to jest ispadanju sa partijskog koloseka«, ¹⁸ ali da se, u naknadnom pogledu unazad ispostavilo da se tada, usled sveg tog susprezanja i potiskivanja »definitivno zatucao u svakom pogledu, ideološki i emotivno«. ¹⁹ U odgovoru na to šta bi ta 'zatucanost', mogla da znači, i kom diskursu pripada, *Knjižarsko-izdavačka zadruga Baraba* je tumači kao ideologemu »građanskog, individualno-intelektualističkog otpora organizovanim formama borbe proletarijata i projektu kolektivne inteligencije«, ali i kao način manifestacije unutrašnjeg konflikta u Popoviću. Iako se činilo da je Popović, postajući vojnik revolucije, konflikt između jezičkog delovanja i delovanja u okviru organizovanih partijskih i vojnih formacija davno za sebe razrešio, ovde on to razrešenje ponovo tematizuje kao nametnuto delovanjem »uticaja 'komunističke idealističke utopije'«, i neke potpune »obuzetosti« tokom neposrednog sukoba sa oružanim fašizmom.

Nasuprot tome, za *Ediciju Jugoslavija* postoji »direktna linija i obavezan pravac«, koji vodi »od *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* (Nadrealistička izdanja u Beogradu, 1931), do brošure *Za pravičnu ocenu oslobodilačkog rata* (Naprijed Zagreb, 1949), pisanu na vrletima Igmana, Maglića, Kosmaja u 20.000 km Prve proleterske brigade«. U njihovom tumačenju »Maglić, Ozren, Volujak, Milinklade, Ljubin grob, Tjentište, Igman i mnogi drugi potezi Narodno oslobodilačke borbe jesu taj 'jedan drugi moral'«, to jest ta »aktivna praktična misao«, i ta »živa, otvorena raskriljena ideja« iz *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Tu se postulira »određena homologija između

16 A. Nenadović: *Razgovori s Kočom*, Zagreb: Globus, 1989, 197.

17 Isto, 198.

18 Isto, 201.

19 Isto, 202.

jednog filozofskog, poetičnog dela i same generičke političke prakse«, da bi se tvrdilo da se ipak značaj agonističkih konflikata unutar nadrealističkih krugova nužno mora relativizovati spram zajedničkog konflikta sa fašizmom. Oni to što Popović i Ristić zovu »jedna dejstvujuća aktivna konfrontacija« tumače kao »ulazak u borbu u nemogućim uslovima«, u istovremenom činu samoproizvodnje i proizvodnje jednog novog sveta. Za *Ediciju Jugoslavija* »prodor Prve proleterske je zapravo metafora dijalektičkog kretanja«.

I *Knjižarsko-izdavačka zadruža Baraba* i *Edicija Jugoslavija* se u svojim performativnim reartikulacijama materijala koji im je ponuđen služe uvođenjem u igru i drugih tekstova u opsegu građe koju je autorizovao Koča Popović, a koju selektuju u skladu sa sopstvenim subjekt pozicijama.²⁰ Te intertekstualne veze omogućavaju legitimnost potpuno suprotnih tumačenja, koja nisu u neskladu sa tekstom *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog* koji je, po Andonovskoj, upravo »tekst kroz koji se najbolje može osetiti ili postaviti pitanje, razmišljati, o nadrealizmu kao o nekoj vrsti otvorenog i nedovršenog projekta kakav je i želeo da bude«. Proces koji ona naziva »asimilujuće ili integrišuće potiskivanje« doveo je do toga da »nadrealizam se pre svega vidi kao povezivanje, kao mesto na kojem je došlo do prve artikulacije te veze između avangardnog automatskog eksperimentalnog pisma, zapadnoevropskog, dakle, nedogmatskog marksizma i novog epistemološkog univerzuma psihoanalize«. To tekstove iz istorijskog doba nadrealizma kao avangardnog pokreta čini čitljivim tek kroz mnoge druge, kasnije tekstove za koje su oni otvorili put.

Rekuperacija i 'prolazak kroz fantaziju' o participaciji

Projekat *Levica*, u okviru kojeg i iz kojeg je nastao i rad koji nosi naziv *Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog* pokrenut je iz potpuno antagonističkih razloga. Naime, njegovi pokretači su se antagonizovali spram načina na koji su lik i delo Koče Popovića rekuperirani u srednjometražnom dokumentarnom filmu *Konstantin Koča*

20 Po Žižeku je »subjekt pozicija način na koji mi prepoznavamo svoju poziciju (aktivnog) činioca društvenog procesa, kako mi doživljavamo svoju predanost nekom ideološkom cilju«. S. Žižek, *New Reflections of Our Time*, London and New York: Verso, 1990, 250.

Popović reditelja Gorana Markovića, u produkciji *Filmskih novosti* 2014. Naime, u načinu na koji taj film reartikuliše pozicije Koče Popovića stepen potiskivanja svega što je revolucionarna delatnost i u umetnosti i u politici, kao i asimilovanja u revizionistički diskurs građanske Srbije bio je toliki da je film izašao izvan toga što bi se moglo smatrati zajedničkim simboličkim prostorom u okviru koga se odvijaju razne agonističke borbe u tumačenju nasleđa umetničkih i političkih avantardi. Da je to svođenje dostupne građe iz izvora *Filmskih novosti*, kao naručioca filma, na puko oruđe istorijskog revizionizma bilo tendenciozno, svedoče i mnoge Markovićeve izjave. »Verujem da je Koča duboko u sebi morao da prebacuje sam sebi što je uopšte otišao u smeru politike«, izjavio je Marković u intervjuu povodom prikazivanja filma na 62. *Beogradskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma*, jer »zalutao je u komunizam i partizanski pokret« i »teško je nosio krst boljševizma i strogog komunizma koji je u Jugoslaviji imao veliko uporište«, a bio je »sposoban pesnik, koji se u Parizu družio sa Bretonom i nadrealistima«. ²¹ *Grupa za konceptualnu politiku* u svom pokušaju da pruži odgovor na pitanje »šta Goran Marković radi kada prisvaja Koču Popovića?« naglašava da »kod Gorana Markovića jedino što je valjalo u Narodnooslobodilačkoj borbi i posle toga u socijalizmu to je ono građansko u Koči, ako je nešto valjalo, to je bilo građanski vaspitano, negovano i obrazovano«. Dok su za potrebe snimanja tog rada sedeli na terasi u Vrnjačkoj Banji, gotovo neizmenjenoj od vremena kada je tu bio *Sanatorijum Živadinović*, na kojoj je Marko Ristić čitao povremena Popovićeva pisma sa fronta, pitali su se zar nije upravo taj namet građanskog u očekivanju sredine bio »baš ono što je frustriralo one koji su sedeli na ovoj terasi, možda, zbog toga što nisu odlazili u borbu iz bilo kog razloga«. Naime, nije to bio samo Marko, već i Ševa Ristić, njen brat Stevan, i ko zna ko još, možda čak i prvi direktor tek decenijama nakon rata i revolucije osnovanog *Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, M. B. Protić, tada samo mladi umetnik koji se kod Stevana spremao za studije slikanja.

Ali zašto uopšte Marković rekuperira Popovićev lik (u koji učitava određene stavove za koje bi bilo logično da ih poseduje s obzirom na njegovo građansko poreklo, bez obzira na to koliko se on od njega dis-

21 M. Krtinić, »Koča Popović je ostao enigma«, Beograd: *Danas*, 27. mart 2015.

tancirao)? Po *Grupi za konceptualnu politiku* u pozadini svega toga je neka vrsta saglasja »da je nadrealizam bio nešto vredno«, kao i da je »socijalistička država bila nešto vredno«, ali samo kao »*welfare state* na socijalistički način«, i da te vrednosti treba da se stave u promet i da se na njima profitira, makar simbolički, bez obzira na to kakve su u stvari ideje imali oni koji su gradili taj nadrealizam i tu državu. Jer »ne rekuperiraju se ideje nego ljudi«, a i Ristić i Popović mogu da se rekuperiraju tako kako to Marković čini jedino ako se vrate njihovim porodičnim i klasnim korenima, i tretiraju kao predstavnici lokalne srpske buržoazije koji su sa komunističkim idejama ipak samo koketirali, i to iz umetničkih pobuda, jer je avagardistički duh epohe to zahtevao. Tu se, međutim, kao pitanje postavlja da li sa takvim stavovima onda uopšte treba da se polemise, kao i da li njihova validnost treba da se proverava nekom otvorenom diskusijom u kojoj učešće uzimaju sve zainteresovane strane, i koja uporište traži u akademski verifikovanim istorijskim izvorima, ili je upotreba takvog postupka upravo to što od nas zahtevaju principi 'komunikativnog kapitalizma'.²²

Po Džodi Din (Jodi Dean),

jedan od načina da se razume održavanje komunikativnog kapitalizma jeste razmatranje fantazija koje ga podržavaju, a koje su, za mnoge na levisi, nerazdvojive od njihove vere u demokratiju«. To su: »izobilje, participacija i celovitost²³,

i na njih se oslanja i danas aktuelna paradigma umetnosti koju Kler Bišop (Claire Bishop) naziva 'participativnom',²⁴ pod koju bi u tehnič-

22 »Upravo kao što je industrijski kapitalizam zavisio od eksploatacije rada, tako komunikativni kapitalizam zavisi od eksploatacije komunikacije«, J. Dean, *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge: Polity Press, 2010, 4; »Takav kapitalizam karakteriše upravo insistiranje na sledećim principima: pristup, inkluzija, diskusija.« J. Dean, »Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics«, *Cultural Politics*, 2005, Volume 1, Number 1, 55.

23 J. Dean, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies – Communicative Capitalism & Left Politics*, Durham & London: Duke University Press, 2009, 24–25.

24 Teorijski su obrazložene u C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, 2012, 1, a njihov istorijski pregled je dat u: C. Bishop, (prir.): *Participation: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2006.

kom smislu moglo da se podvede i *Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog*, kao rad koji počiva na participaciji članica i članova umetničkih grupa u interpretativnom procesu, i otvara neku vrstu rasprave. Međutim, taj proces u ovom radu nije formatiran tako da bi vodio ka nekom celovitom i značenjski bogatom skupu tumačenja »sukoba na levisi« u koji bi bili na jednak način uključeni svi za to zainteresovani, i koji bi proizveo novi korpus znanja u okviru toga što je Lakan nazivao »diskursom univerziteta«²⁵, već upravo kao »prolazak kroz fantaziju« o participaciji.

U lakanovskoj teoriji *traversée du fantasme* je proces koji dovodi u pitanje načine na koje se odnosimo prema horizontu imaginacije koji nas orijentiše. On nam čak omogućava da uspostavimo taj »još intimniji odnos prema realnom jezgru fantazije koji prevazilazi imaginaciju.«²⁶ Jer, kako to Žižek piše, »kao takvu, fantaziju ne treba interpretirati, već samo »proći«: sve što treba da iskusimo jeste da nema ništa »iza nje.«²⁷ Naime, realno jezgro fantazije je puka praznina. Imaginacija tu prazninu maskira, praveći fasadu koja ima za cilj da aktuelni simbolički sistem pokaže kao celovit. Stoga, umesto da uvidimo »celu skalu antagonizama koje presecaju naše društvo, ta fasada nas svojim dejstvom često navodi da se investiramo u ideju društva kao homogene, organske celine, koja se održava dejstvom snaga solidarnosti i koopearacije.«²⁸ U ovom radu je ta fasada demontirana. U njemu su sve pozicije izvedene diferencijalno, u agonističkom odnosu spram drugih, srodnih pozicija u njemu zastupljenim, kao i u potpuno

25 Lakanova teorija diskursa gospodara, univerziteta, histerika i analitičara razvijena je tokom seminara 17, tokom 1969–70, i objavljena je kao *L'Envers de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1991. Za razliku od Fukoove teorije diskursa, koja se pojavila u isto vreme (decembra 1970) i koja je predstavljena u okviru njegovog inaugurálnog govora u *Koležu de Frans*, Lakanova teorija je formalni sistem koji se u stvari bavi društvenim vezama, a ne sadržajem iskazanim u diskursu. Tako smo u diskursu univerziteta, kao samo prikrivenom diskursu gospodara, vođeni epistemološkim nagonom koji neutrališe mogućnost integracije saznatog u neku vrstu afektivno proživljenog i ka delovanju usmerenog iskustva, tako da, paradoksalno, »što više znanja sakupimo, to manje znamo«, kao što je to zaključeno u J. Dean, *Blog Theory*, 119.

26 R. Boothby, *Freud as Philosopher*, New York: Routledge 2001, 276.

27 S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London and New York: Verso, 1989, 126.

28 S. Žižek, »The Seven Veils of Fantasy« u D. Nobus, (priredio): *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*, London: Rebus Press, 1998, 190.

antagonističkom odnosu spram pozicija koje vrše rekuperaciju Ristićevih i Popovićevih tekstova u ime građanske kulture i nacionalne istorije umetnosti i književnosti. Po njima, ne postoji način na koji bi se sve to moglo pomiriti u neku harmonizovanu celinu, ma kakva ona bila. Jedino nasleđe koje može da se deli jeste nasleđe borbe i sistematskog »razaranja klasike, klasifikacija i klasa«.

Literatura

Knjige:

1. Boothby, R: *Freud as Philosopher*, New York: Routledge 2001.
2. Dean, J: *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge: Polity Press, 2010.
3. Dean, J: *Democracy and Other Neoliberal Fantasies – Communicative Capitalism & Left Politics*, Durham & London: Duke University Press, 2009.
4. Jørgensen, M. i Phillips, L: *Discourse Analysis as Theory and Method*, London: Sage Publications, 2002.
5. Laclau, E: *Emancipation(s)*, London: Verso, 1996.
6. Laclau, E, i Mouffe, C: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 1985.
7. Martin, J. (priređivač.): *Hegemony, Radical Democracy, and the Political*, London: Routledge, 2013.
8. Nenadović, A: *Razgovori s Kočom*, Zagreb: Globus, 1989.
9. Mouffe, C: *On the Political*, London, Routledge, 2005.
10. Žižek, S: *The Sublime Object of Ideology*, London and New York: Verso, 1989.
11. Žižek, S: *New Reflections of Our Time*, London and New York: Verso, 1990.

Tekstovi:

1. Dean, J: »Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics«, *Cultural Politics*, 2005, Volume 1, Number 1.
2. Derida, Ž: »Potpis, događaj, kontekst«, Beograd: *Delo*, br. 6, 1984.
3. Krtinić, M: »Koča Popović je ostao enigma«, Beograd: *Danas*, 27. mart 2015.
4. Mouffe, C: »Every Form of Art Has a Political Dimension«, *Grey Room* 02, Winter 2001, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology
5. Popović, K: »Ratni ciljevi dijalektičkog antibarbarusa«, Zagreb: *Književne sveske*, 1940.

6. Ristić, M: »San i istina Don Kihota«, Zagreb: *Pečat* broj 1, godina 1939.
7. Ristić, M: »Koje su pobude i kakvi su uspjesi školske filozofije«, u Tešić, G: *Zli volšebnici – polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917 – 1943*, Beograd i Novi Sad: Slovo ljubve – Beogradska knjiga, 1983.
8. Žižek, S: »The Seven Veils of Fantasy« u Nobus, D. (priredivač.): *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*, London: Rebus Press, 1998.

Performative rearticulation of the 'conflicts on the Left'

Abstract: This text describes and interprets the network of interactions that led to the conceptualization and realization of Zoran Todorović's art project, whose exhibited segment bears the title of *Several Panoramas for a Phenomenology of the Irrational*. Thereby a case study is realized, treating that work as paradigmatic for the relation between contemporary art and critical practices on the line of avant-garde thinking, critical discourses that follow the line of radical thinking in local art, as well as for the relation between critical practices and new media, and the relations towards the Yugoslav cultural heritage. On the base of this case, this text investigates the possibilities of forming an »interactive relation between the artists, critics, curators and theoreticians by activating a dialogue, participation, team work and production on all levels – artistic, critical, theoretical«. The topic of analysis is the joint reactivation of agonistic and antagonistic potentials of historic avant-gardes and reactualization of clashes over the choice of means for social engagement, while at the same time the process of mapping of differential system of positions of artists engaged in this conflict also takes place. On the methodological level, the topic of analysis is cooperation on the basis of dissensus, on the battlefield of different hegemonic projects that have given up the fantasy of any type of mutual harmonization.

Keywords: agonism, activism, antagonism, appropriation, articulation, authorship, avant-garde, desedimentation, engagement, hegemony, paradigm, participative art, performativity, processuality speech act, surrealism

IV
DIGITALNI
DISPOZITIVI

Aneta Stojnić

Digitalna umetnost u doba digitalne kulture

Apstrakt: U odnosu na set teorijskih problema i pitanja koje predlaže ova knjiga, sa ovim radom imam nameru da se fokusiram na sledeće aspekte:

a) Koje prakse u savremenoj umetnosti i kulturi mogu da budu dovedene u vezu sa avangardnim kritičkim razmišljanjem?

b) Kakav je odnos između kritičkih praksi i novih medija?

Cilj ovog teksta je da ponudi diskusiju nekih problematičnih tačaka u digitalnoj umetnosti u odnosu na digitalnu kulturu. Koncept digitalne kulture biće razmatran sa sledeća tri aspekta:

1. Digitalna umetnost kao označiteljska praksa u digitalnoj kulturi;
2. problem novog u novim medijima;
3. performativni aspekti u digitalnoj umetnosti.

Oslanjajući se na tezu Džona Makenzija (Jon Mckenzie) o performansu kao opštoj paradigmi savremenog sveta, ja ću tvrditi da performativni subjekt u savremenom svetu ne mora nužno da bude čovek. Moja teza je da ako performativni subjekt/performer može biti digitalni sistem, onda je digitalna umetnost uvek već izvođačka.

Ključne reči: digitalna umetnost, digitalna kultura, performans, novi mediji, sajber-prostor



ažemo da živimo u digitalnoj kulturi kada mislimo na masovnu, medijsku kulturu na kraju 20. i početku 21. veka. Medijska kultura je kultura koja suštinski, saznavno, ideološki i operativno počiva na društvenoj proizvodnji, potrošnji, razmeni i percepciji delimično ili kompletno ostvarenoj posredstvom digitalnih aparata i digitalizovanih mreža ili sistema. Digitalna umetnost je umetnost u doba digitalne kulture. Ovde bih se oslonila na Šuva-

kovićevu¹ formulaciju umetnosti u doba kulture, kao umetnosti posle pada Berlinskog zida koja (ponovo) postaje politička, a da pritom po svom tematizmu nije nužno politička, ideološka i prikazivačka. To znači da umetnost u doba kulture ne odražava društveni sadržaj tematikom, već u organizaciji same označiteljske ekonomije. Za ovo razdoblje karakteristično je da između teorije umetnosti i teorije kulture postoje prozirne, meke i propusne granice, pri čemu se umetnost preobražava u kulturu, a kultura u umetnost.

Ovi procesi su važni, jer dovode do redefinisanja funkcije umetnosti, koja dobija novi značaj u širem kulturnom, pa samim tim i društvenom polju. Koncept umetnosti u doba kulture suprotstavlja se autonomiji umetnosti. U prvom planu više nisu estetski već društveni kriterijumi. Savremena umetnost postaje društvena praksa. Kako Šuvaković navodi:

Umetnost postaje *sonda* za testiranje i predočavanje kulture u njenim društvenim mogućnostima funkcije, konteksta i proizvodnje javnog značenja.²

Ovu teoretizaciju primeniću na digitalnu umetnost kako bih je shvatila kao prizmu za sagledavanje, interpretaciju i (re)artikulaciju digitalne kulture. To znači da digitalna umetnost locira, artikuliše i preispituje kritička mesta savremene digitalne kulture koja se formulišu na dva bazična nivoa:

1. *Digitalna kultura kao medijska kultura* zasnovana na društvenoj proizvodnji i potrošnji koja se ostvaruje posredstvom digitalnih sistema ili digitalnih mreža (sa svim mogućim varijacijama društvenih, političkih i ideoloških implikacija odnosa koji se pritom uspostavljaju);
2. *digitalna kultura u doba posthumanizma* kao uverenje da će čovek uz pomoć novih tehnologija moći da prevaziđe sva ograničenja i banalnost sopstvenog tela. Pri tome se transformacija tela shvata kao pozitivna promena ljudskog identiteta, to jest suprotstavljanje svakom obliku determinizma tela unapred zadatog rođenjem.

1 Miško Šuvaković, *Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, Orpheus, Novi Sad 2007, 187–96.

2 Isto, 196.

Termin *digitalna umetnost* odnosi se na veoma širok spektar umetničkih praksi i radova, koji ne opisuju jedan unificirani skup estetika. Danas se digitalna umetnost najčešće svrstava pod krovnu kategoriju »novomedijskih umetnosti«. Kvalifikujući termin »novo« ovde ukazuje na prirodu same tehnologije koja se neprestano i ubrzano menja i razvija. Međutim, pozivanje na »novo« iziskuje odgovor na pitanje šta je suštinski novo kada govorimo o digitalnom mediju? Osnovi digitalnih tehnologija, utemeljeni su još tridesetih godina 20. veka. Umetnici su bili među prvim društvenim akterima koji su reagovali na kulturne i tehnološke pomake svog vremena. Zbog toga su se umetnički eksperimenti u digitalnim medijima pojavili decenijama pre »zvanične« digitalne revolucije. Štaviše, neki od koncepata koji se istražuju u digitalnoj umetnosti postavljeni su pre skoro jednog veka, a neki su bili prisutni i u starijim umetničkom formama, ostvarivanim u tradicionalnijim medijima. Ovo se pre svega odnosi na koncepte povezane sa interaktivnošću i pokretljivošću umetničkog dela, kao i ideje o instrukcijama kao sastavnom delu umetničkog rada koje se javljaju u dadi, fluksusu i konceptualnoj umetnosti.

Da bismo razumeli vezu sa digitalnim, moramo imati na umu da se osnov svih softvera i kompjuterskih operacija zasniva na proceduri formalnih instrukcija kojima se postiže željeni rezultat sledom konačnog broja koraka. Upravo ovakvu algoritamsku strukturu sadrži Dišanov rad *Rotirajuće staklene ploče (Optika preciznosti)* iz 1920. godine, jedan od ranih primera interaktivne umetnosti. Dišanov rotirajući objekat je zahtevao od gledaoca da najpre uključi mašinu kako bi se pokrenula, a potom stane na jedan metar udaljenosti od objekta kako bi ga posmatrao. Premeštanje fokusa u umetničkom radu sa (estetskog) predmeta na koncept, prisutno u mnogim Dišanovim radovima, može se shvatiti kao preteča procesnih struktura u digitalnoj umetnosti. Koncept redimejd takođe će dobiti reizvedbe u digitalnoj umetnosti aproprijacijom, akumulacijom i manipulacijom »pronađenim« slikama.

Od devedesetih godina prošlog veka, do danas, svedoci smo tehnološkog razvoja, koji se u oblasti digitalnih medija odvija brzinom bez presedana.³ Sa takozvanom *digitalnom revolucijom* pojavili su se sofisticiraniji, a pristupačniji softveri i hardveri, internet i svetska mreža

3 Paul Christiane, *Digital Art (Revised and expanded edition)*, Themes & Hudson, New York – London 2008, 7.

ulaze u svakodnevnu upotrebu, a ubrzo potom na scenu stupa i Veb 2.0 (*Web 2.0*) koji će iz temelja promeniti društveni prostor savremenosti. Za razliku od prvih »statičnih« sajtova gde su ljudi bili ograničeni na pasivno primanje sadržaja, Veb 2.0 omogućio je korisnicima interakciju i međusobnu komunikaciju unutar društvenih mreža. Razvijena je tehnologija koja je dopustila korisnicima da postanu kreatori internet okruženja i sadržaja u virtuelnoj zajednici (*user-generated content*). Kao primeri Veb 2.0 navode se društvene mreže (Fejsbuk, Tviter, Linktin, Snepčet i sl.), zatim blogovi, sajтови za deljenje video sadržaja (Jutjub, Vimeo i slični), sajтови za trgovinu (Amazon, Ajtjuns, Ibej i drugi), Vikipedija sa svojim potfrakcijama, najrazličitije softverske aplikacije, poput onih koje omogućavaju video i audio pozive i poruke u realnom vremenu (*live chat*) – rečju, sve ono što danas nazivamo savremenim interaktivnim digitalnim okruženjem.⁴ Možemo, dakle, s pravom reći da se od 1990. pojavio jedan novi sloj realnosti zasnovan na *globalnoj povezanosti*.

Ako se vratimo pitanju šta je »novo« u umetnosti novih medija, možemo reći da je to trenutak u kom je tehnologija dosegla stadijum razvoja koji nudi nove mogućnosti i okruženje za stvaranje umetnosti i iskustvo umetničke percepcije i recepcije. Nove mogućnosti i okruženje odnose se na uspostavljanje sajber-prostora kao novog prostora za konkretno društveno, političko i kulturno delovanje. Smatram da je sajber-prostor novi javni prostor, novi »sloj realnosti« u kom se na najneočekivanije načine spajaju javno i privatno, lično i politično, imperijalno i subverzivno.

U tom kontekstu izvođenje u digitalnom prostoru se otvara kao novo kritičko polje savremenosti u umetnosti koja preispituje odnos čoveka i mašine u posthumanističkom dobu. Primeri novih digitalnih izvođačkih praksi uključuju tehno-performans, sajberformans, internet teatar, sajber aktivizam i haktivizam, kao i direktne političke akcije koje nisu povezane sa svetom umetnosti ali se *izvode* u digitalnom prostoru.

Okako postavljenu digitalnu umetnost tretiram kao društvenu praksu koja podrazumeva povezivanje između organskog i tehnološkog sistema, tj. ljudskog bića i digitalnog sistema. Digitalna umetnost po-

4 Tim O'Reilly »What Is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software«, <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-2.0.html>.

staje označiteljska praksa unutar kompleksnih društvenih odnosa i očekivanja informatičkog doba. To znači da digitalna umetnost proizvodi značenja i posreduje između različitih kompleksnih organizacionih sistema u savremenoj, multimedijalnoj civilizaciji. Istovremeno, digitalna kultura iz koje nastaje digitalna umetnost, formulisala je materijalne mogućnosti i tehnološke uslove digitalne umetnosti. Digitalna kultura upisuje se u tehničkim i simboličkim realizacijama digitalne umetnosti. Digitalna umetnost razvija se u vezi sa zadatim parametrima digitalnog medija. Ona je interaktivna, participativna, dinamična, prilagodljiva, hibridna, trenutna – može da odgovara na prenos i promenu podataka u realnom vremenu. Ovi parametri, od kojih se mnogi mogu primeniti i na druge umetničke prakse, dobijaju novo značenje (bivaju reoznačeni) upisivanjem digitalne kulture u digitalnu umetnost.

Pogledajmo, na primer, parametar interaktivnosti koji ima važno mesto u izvođačkim umetnostima. Odnos sa gledaocem bio je predmet brojnih istraživanja i realizacija u hepeningu, performans artu, video-instalaciji, različitim oblicima interakcije između izvođenja i video-umetnosti, itd. Ovi radovi zahtevali su različite modele angažovanja publike u umetničkom delu. U digitalnoj umetnosti interaktivnost znači mogućnost trenutnog daljinskog delovanja u kompleksnom digitalnom sistemu. Interaktivnost ide dalje od odnosa »akcija–odgovor« između čoveka i mašine. U otvorenom informatičkom narativu kontrola nad sadržajem, kontekstom i vremenom preusmerena je na gledaoca zahvaljujući varijabilnosti logičkih struktura, formalnih manifestacija i mogućih ishodišta. Parametre u odnosu na koje publika reaguje mogu zadati umetnik, digitalni sistem ili sama publika. Funkcionisanje rada digitalne umetnosti često je bazirano na ulazu i doprinosu većeg broja učesnika (*multi-user input*) koji mogu biti na različitim udaljenim lokacijama. Ponekad je vizuelna manifestacija dela u potpunosti prepuštena gledaocu, bez čijeg unosa se manifestuje kao prazan ekran.⁵ Interaktivnost u digitalnoj umetnosti performativna je na takav način da se izvođenje publike odvija spram parametara digitalne kulture i u odnosu sa izvođenjem digitalizovanog sistema. Uloga umetnika kao autora je promenjena. Umetnik se pojavljuje kao inicijator koncepta, ali nema nikakvu, ili ima ograničenu kontrolu nad finalnom realizacijom.

5 Paul Christine, n. d., 68.

Ovo dovodi do pitanja ko ili šta je performer u tehnološki umreženom svetu. Ljudi izvođe u mašinama, sa mašinama i uz pomoć mašina. Novi performativni subjekat je u stalnom pokretu i napetosti između različitih izazova i zahteva da izvede – ili snosi posledice.⁶ Svesti, međutim, tehnologiju na puko sredstvo, još jednu alatku za različite izvođačke aktivnosti ljudi, bilo bi nesmotreno i netačno. Kao što je pokazao Džon Makenzi, tehnološki performans se odnosi na same mašine isto koliko i na izvođenje ljudi posredstvom tehnologije. Ljudi više nisu ekskluzivni proizvođači tehnologije, već imamo tehnologije koje prave, pa čak i dizajniraju druge tehnologije, za proizvodnju trećih tehnologija. Kao što Makenzi navodi:

Domet tehnološkog performansa u kompjuterskoj industriji treba odrediti u odnosu na njegovo sopstveno specifično delovanje u njoj, i u svetlu funkcije kompjutera kao virtuelne metatehnologije, tehnologije koja se koristi za dizajniranje, proizvodnju i procenu drugih tehnologija. [...] Kompjuter ne samo da izvođa nego i pomaže da se proizvedu performanse drugih proizvoda i materijala i tako u velikoj meri proširuje domet tehnološkog performansa, domet čiji upliv u naše svakodnevne živote može da se shvati preko sveprisutnosti bar-kodova.⁷

Za mene je najvažnija i najdalekosežnija posledica Makenzijeve opšte teorije performansa to što nam omogućava da izvođača koji nije ljudsko biće (ne-humani), razmatramo ravnopravno sa humanim izvođačem. To znači da izvođački subjekt (performer) nije nužno čovek, već može takođe da bude i mašina, kao i nebrojene varijacije graničnih entiteta između čoveka i mašine.⁸

Važno je razumeti da digitalnu umetnost, bez obzira na različite materijalne pojavnosti nikada ne možemo smatrati a priori vizuelnom, muzičkom i sl. To je zbog toga što se digitalni medij uvek sastoji od dva osnovna dela:

6 Jon Mckenzie, *Perform or Else: From discipline to performance*, Routledge, London – New York 2001.

7 Isto, II.

8 Cf. Stojnic, Aneta, »Digital Anthropomorphism«, in *Performance Research*, Vol. 20, No. 2, 2015, 77.

1. *vidljive manifestacije* – koju percipiramo kao umetničko delo, a koja može i ne mora biti podudarna sa interfejsom;
2. *nevidljive pozadine* – sastavljene od kodova i šifrovanih jezika koji nisu čitljivi korisniku, a koji se prevode i proizvode vidljivu manifestaciju u odnosu na koju recipijent uspostavlja značenja.

To znači da je u digitalnoj umetnosti uvek na snazi izvođenje koje se dešava u realnom vremenu unutar digitalnog sistema. Prema kriterijumu koji dopušta izvođenje ne-humanog izvođača, sve digitalne umetnosti su uvek i nužno izvođačke. U pitanju je izvođenje u kom je glavni performer digitalni sistem koji ne zahteva ali dopušta ljudsko ko-izvođenje.

Literatura:

1. Mckenzie, Jon, *Perform or Else: From discipline to performance*, London – New York: Routledge, 2001.
2. O'Reilly, Tim »What Is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software« <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>.
3. Paul Christiane, »Digital Art (Revised and expended edition)«, Thames & Hudson, New York – London, 2008.
4. Stojnic, Aneta, »Digital Anthropomorphism«, in *Perfomance Research*, Vol. 20, No. 2, 2015.
5. Šuvaković Miško *Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, Orpheus, Novi Sad 2007.

Digital Art in the Age of Digital Culture

Abstract: In response to the set of questions suggested by the volume with this paper I intend to specifically focus on the following aspects: a) which practices in contemporary art can be brought into relation with avant-garde critical thinking? b) What is the relation between critical practices and new media?

The intention of this paper is to offer a discussion of some problematic points of the digital art in relation to digital culture. The notion of digital art shall be discussed from three aspects:

1. Digital art as signifying practice in digital culture;
2. Problem of the »new« in the new media;
3. Performative aspects in digital art. Referring to John McKenzie's thesis about performance as a general paradigm of the world I will argue that performing subject need not necessarily be a human. Maintaining that the performative subject / performer can be a digital system, my main thesis in this paper is that digital art is always and necessarily (already) performative.

Keywords: digital art, digital culture, performance, new media, cyberspace

Maida Gruden

Digitalna humanistika i avangardno mišljenje

Apstrakt: Tekst razmatra model digitalne humanistike kao eksperimentalnu mrežu strategija koja se generiše u skladu sa savremenim društvenim, tehnološkim i kulturnim promenama i koji može poslužiti kao novi model pokretanja teorijske, kritičke i umetničke produkcije u Srbiji. Poseban akcenat biće stavljen na one karakteristike projekata digitalne humanistike kao što su razvijanje nelinearnog načina mišljenja, interaktivnost, participativnost, umreženost, saradnja, timski rad. Takođe biće razmotren i odnos digitalne humanistike i postojećih obrazovnih i kulturnih institucija kao što su polivalentni kulturni centri i domovi kulture. Na koji način digitalna humanistika može učestvovati u transformaciji kulturnih i obrazovnih institucija i pomoći da se kreira novi interpretativni i produkcijski okvir, bitan za savremenu umetničku scenu i poziciju umetnosti u širem društvenom kontekstu. S obzirom na to da je digitalna humanistika u povoju u Srbiji ovaj tekst bi istražio koji su do sada projekti digitalne humanistike pokrenuti ili realizovani kod nas i u regionu.

Ključne reči: digitalna humanistika, umreženi svet, avangardno mišljenje, savremene umetničke prakse, kulturne institucije, obrazovanje, participativnost



romene koje donosi digitalno doba velikom brzinom transformišu sve oblasti ljudskog života. Ekonomija, identitet, politika, čak i suština onoga što označava ljudsko biće, počinju da se menjaju, u smislu da čovek u vremenu koje dolazi više neće predstavljati tačku svih povezivanja, već samo jedno od mogućih čvo-

rišta unutar mnogo kompleksnijih mreža heterogenih entiteta. Živimo u razdoblju ljudske istorije u kojem se događa pomak od tradicionalne privrede, zasnovane na industrijskoj revoluciji, prema privredi baziranoj na informacijama i podacima koje obrađuju kompjuteri, permanentno i u realnom vremenu. Na svim nivoima društva ljudi će biti sve više primorani da prevode podatke u digitalne oblike kako bi ih uopšte mogli razumeti, jer se znanje u 21. veku transformiše u informaciju kroz kompjuterske tehnike, pre svega kroz softver. Digitalni mediji su postali metamediji *par excellence*, sposobni da apsorbuju i remedijalizuju sve prethodne forme u fluidnom okruženju u kome je kultura *remixa* postala zajednička prepoznatljiva strategija. Digitalno društvo istovremeno stvara i čitav niz sasvim novih kanala i alatki za praktično delovanje, koje su potpuno različite, znatno moćnije, brže i efikasnije u odnosu na ono što je na tom planu nudilo klasično, pred-digitalno društvo.

Sledeća promena vidi se u istraživanjima novih društvenih struktura koje nastaju u različitim područjima ljudske aktivnosti i iskustva, koja ukazuju na to da se dominantne funkcije i procesi u informatičkom dobu sve više organizuju oko mreža. Kako navodi sociolog Manuel Kastels (Manuel Castells):

Mreže stvaraju novu društvenu morfologiju u našim društvima, a širenje logike umrežavanja značajno menja postupak i rezultate u procesima proizvodnje, iskustva, moći i kulture. Umreženi oblik društvene organizacije postojao je u drugim vremenima i prostorima, ali nova paradigma informatičke tehnologije daje materijalnu osnovu za njeno prodorno širenje kroz celu društvenu strukturu.¹

Radi se zapravo o promeni sveta, gde pozni kapitalizam počinje da se menja i raspada i prelazi u svet mrežu i da bi u tom procesu ono što se marginalizuje (umetnost, humanistika) trebalo da postane konstitutivni momenat u osmišljavanju i stvaranju novog sveta. Humanističke nauke bi trebalo da budu kritička svest i osnova u potrazi za smislom, identitetom i alternativnim vizijama humaniteta u dobu tehnološke dominacije. Iz tog razloga je važno ukazati na pitanja koja pokreće

1 M. Castells, *Uspon umreženog sveta*, Golden marketing, Zagreb 2000, 493.

digitalna humanistika kao eksperimentalna mreža strategija, koja se generiše u skladu sa savremenim društvenim, tehnološkim i kulturnim promenama. Pitanja su sledeća: kako i za koga će obrisi kulture i istorijske memorije biti definisani u digitalnom dobu? Kako se veštine koje se tradicionalno koriste u humanistici mogu preoblikovati u multimedijalnim terminima? Koje je mesto humanistike u umreženom svetu? Humanističke nauke suočavaju se sa izazovima i naporima da se uhvate ukoštac sa kompleksnošću sadašnjosti i da stvore novo znanje koje prevazilazi isključivo tekstualne izvore i rezultate, primenom novih metodologija i tehnologija. Značaj i razvoj humanističkih disciplina ima veliki uticaj u interpretaciji umetnosti i produkciji umetničkih radova, dok se u nekim podelama umetnost takođe svrstava u humanističke discipline. Sa druge strane, savremena umetnost se po svojim karakteristikama drastično približila društvenim praksama koje se ne mogu povezati isključivo sa umetničkim registrom. Otuda navedena pitanja uključuju i razmatranje pozicioniranja savremenih umetničkih praksi, presecanja umetničke i teorijske produkcije sa drugim oblastima znanja u novom fluidnom okruženju, uvođenje novih interpretativnih metoda, digitalnih alata i praksi kritičkog čitanja, eksperimentisanje sa inovativnim projektnim modelima i oblicima komunikacije sa tehnološki umreženom publikom.

Digitalna sredstva, tehnike i mediji proširili su tradicionalne koncepte znanja u umetnosti, humanističkim i društvenim naukama. No digitalna humanistika se ne bavi samo digitalnim, u smislu ograničenog područja studija digitalne kulture, već je definisana mogućnostima i izazovima koji proizlaze iz povezivanja pojmova: digitalno i humanistika, kako bi se formirao novi kolektivni singularitet.² Mogućnosti koje to povezivanje otvara odnose se na pomeranje graničnih linija između humanističkih nauka, umetnosti i prirodnih nauka, to jest, promovisanje dijaloga preko uspostavljenih disciplinarnih granica i prevazilaženje dihotomija kao što su čisto/primenjeno, kvalitativno/kvantitativno, teorija/praksa; razvijanje novih formi istraživanja i produkcije znanja; širenje publike i društvenog uticaja studija humanistike; obučavanje budućih generacija humanista kroz praktične, projektno bazirane prakse, razvijajući one aktivnosti koje proširuju dijapazon

2 *Digital Humanities* Burdick, A, Drucker, J, Lunefeld, P, Presner, T. and Schnapp, J, MIT Press, Massachusetts 2012, 122.

i podižu vidljivost humanističkog istraživanja. Činjenica je da se era kompjutera razvija od Drugog svetskog rata, ali nakon pojave personalnog računara, interneta, mobilnih telefona i društvenih medija, digitalna revolucija je ušla u novu fazu, dajući podstrek široko rasprostranjenoj, globalizovanoj javnoj sferi i transformisanim mogućnostima za kreiranje i diseminaciju znanja.

Dok su se prva istraživanja digitalne humanistike od kraja četrdesetih godina 20. veka koncentrisala na metode kao što su studije frekvencije reči i tekstualne analize (sistemi klasifikacije, šifrovanje), hipertekstualno uređivanje i konstrukcija baze tekstova, savremena digitalna humanistika čini korak dalje izvan privilegovanja tekstualnih materijala, naglašavajući grafičke metode produkcije i organizacije znanja, dizajn kao integralnu komponentu istraživanja i transmedijalni koncept humanističkog znanja. Taj drugi talas digitalne humanistike povezan s masovnim korišćenjem veba i grafičkog korisničkog interfejsa, takođe karakteriše fokus na kreiranje mobilnih platformi namenjenih naučnom kolaborativnom radu i isticanje kuriranja (curating) kao definišuće osobine naučne prakse. Kuriranje se u tom smislu percipira kao podjednako validno u poređenju sa tradicionalnim metodima i narativima akademskih studija.³ U pitanju je medij sa sopstvenim jezikom, nizom veština i kompleksnostima. U svetu neprekidnog fluksa informacija, ono podrazumeva informacioni dizajn i selektivnost: kanalisanje, filtriranje i organizovanje u shvatljive i korisne informacije. Kuriranje znači donositi stavove i zaključke kroz objekte, reči, zvukove i slike i podrazumeva svojstva kritičkih i narativnih zadataka, koja, mada poznata tradicionalnim humanističkim disciplinama, sasvim su drugačija kada su izvedena ne samo posredstvom jezika već i u prostoru – fizičkom, virtualnom, ili u oba paralelno. Talas digitalnih humanističkih nauka krajem devedesetih godina prošlog veka bio je prevashodno usredsređen na velike projekte digitalizacije i uspostavljanja tehnološke infrastrukture, dok je sadašnji talas digitalne humanistike, koji se može nazvati »digitalna humanistika 2.0«⁴ duboko generativan. Od kvantitativne ka kvalitativnoj fazi razvoja digitalne humanistike, došlo je do konvergencije ne samo među humanističkim disciplinama

3 Schnapp, J. and Presner, T. *Digital manifesto 2.0* (2009) http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf. Pristupljeno 20. 12. 2016.

4 Isto.

već i između umetnosti, nauke i tehnologije. Tako da digitalne metode i instrumenti za dokumentaciju, istraživanje i interpretaciju imaju dublje efekte na stvaranje/sklapanje znanja, pri čemu se fokus prebacuje na traganje za novim matricama podataka i kodova.⁵

Kako humanistika i umetnost ne bi izgubili aktivnu ulogu u formiranju sveta koji je u stalnoj promeni, čini se da je neizbežno da eksperimentišu sa novim modelima prakse, svojstvene digitalnoj paradigmi, i da se okrenu avangardnom mišljenju, ukoliko avangardno ne shvatimo kao niz karakteristika koje se vezuju isključivo za istorijske fenomene, već se aktuelizuju kao pokretačka snaga savremene umetnosti i kulture. Čini se da se upravo osobine avangardnog mišljenja pronalaze u postavkama kojima teži, koje razvija i izvodi digitalna humanistika: problematizovanje koncepta autorstva⁶, insistiranje na eksperimentu i otvorenost ka grešci, favorizovanje procesa u odnosu na krajnji produkt, razvijanje hibridnih medijskih sadržaja, nelinearan način mišljenja, danas tehnološki podržan softverskim programima, otvorenost ka naučnim metodama kvantitativne ili algoritamske analize, participativni pristup širokoj publici osnažen razvojem interneta i društvenih mreža. Takođe, forma u kojoj su načela digitalne humanistike promovisana, preuzeta je iz avangardnih pokreta kao forma manifesta sa karakterističnim radikalizujućim jezikom o inovativnim potencijalima ovog novog fenomena, nove mreže strategija u nastajanju. Ta mreža okarakterisana je u *Manifestu digitalne humanistike 2.0*, koji su 2009. godine objavili Džefri Šnap i Tod Prezner (Jeffrey Schnapp i Todd Presner), kao krov pod kojim se grupišu ljudi i projekti koji teže da preoblikuju i ponovno ožive savremenu umetnost i humanističke prakse i prošire njihove granice. Vizija sveta o kojoj govore je vizija fuzije i frikcije u kojoj se prepliću razvoj tehnologija i vrste istraživačkih pitanja,

-
- 5 S obzirom na to da se danas proizvode informacije u ogromnom broju koji prevazilazi moći ljudskog shvatanja, a takođe digitalizuje prethodno nasleđe, postalo je nemoguće da procesuiramo i shvatimo količinu podataka bez pomoći kompjutera koji procesuiraju, selektuju, indeksiraju informacije iz rastućih baza podataka, kako bi se upotrebom algoritama uočili veći obrasci i trendovi – distant reading (Moreti F. /Moretti F.), cultural analytics, visual mapping, big data (Manović L. /Manovich L./).
 - 6 Činjenica da digitalni projekti zahtevaju timske pristupe i saradnju programera, naučnika, dizajnera dovodi u pitanje tradicionalne koncepte autorstva u humanističkim naukama, koji su još uvek većinom bazirani na pojedinačnim dostignućima.

zadataka i imaginativnog rada koji karakteriše umetnost i humanistika. U svetu fluidnih kontura, humanisti, dizajneri i tehnolozi radeći zajedno sredstvima koja su im na raspolaganju, mogu se pokrenuti izvan razmatranja onoga »šta može biti učinjeno«, i postaviti pitanje: »šta možemo da zamislimo da radimo a šta još nije moguće«⁷.

Digitalna humanistika ne odnosi se samo na proučavanje savremenih fenomena, ona razvija i aplicira svoje metode u odnosu na celokupnu ljudsku civilizaciju. Zato su oblasti kao što je arheologija igrale važnu ulogu u razvoju digitalne humanistike podjednako kao studije medija (media studies). No, u kontekstu ovog zbornika, ograničila sam se na odnos digitalne humanistike i savremene umetnosti, na linije kojima ove dve oblasti konvergiraju jedna drugoj. Priroda umetničkih praksi se tokom 20. veka menjala i te procese možemo pratiti od pojave avangardnih umetničkih pokreta s početka prošlog veka do danas. Jedna od sistematskih promena bila je progresivno brisanje granica između registra umetnosti i drugih oblasti društvenog delovanja. Proces koji su do toga doveli bili su disperzija medija, to jest pojava niza hibridnih formi, koja je vodila ka transformaciji likovnih u vizuelne umetnosti i do udaljavanja od specifično umetničkih medija, pri čemu se još od pojave redimejda otvorila mogućnost da bilo koji skup informacija ili predmet postanu umetničko delo. Šezdesetih godina 20. veka, uvođenjem medija masovne komunikacije, umetnost, film, video, fotografija i kasnije digitalne tehnologije postaju sastavni deo umetničkih radova, kao što se i segmenti svakodnevne realnosti ovim tehnologijama prenose u registar umetnosti. U knjizi *Fluidni kontekst, Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Maja Stanković je temeljno analizirala procese koji su doveli do brisanja granica između umetničkog i neumetničkog registra i do toga da kontekst postane jedan od ključnih činilaca umetničkog rada, navodeći, između ostalog da je:

Umetnost postala politički fenomen u benjaminovskom ključu: sredstvo za komunikaciju i kritičko preispitivanje najrazličitijih segmenata realnosti, npr. socijalnih pitanja, ljudskih prava, ženskih prava, prava manjinskih grupa...⁸

7 Schnapp, J. and Presner, T. *Digital manifesto 2.0*, 2009. http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf. Pristupljeno 20. 12. 2016.

8 Stanković, M. *Fluidni kontekst, Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015, 35.

Istovremeno se odvijao proces decentralizacije institucionalnog izlagačkog sistema. Institucije prestaju da polažu ekskluzivnu ulogu u izlaganju i definisanju statusa umetničkih dela. Sa prestankom dominantne uloge institucija, nakon pojave novih medija i pop arta otvoren je put ka globalnoj umetnosti posle modernizma. Sa globalnom umetnošću sve više nestaje podela na elitnu i masovnu umetnost, umetnost i zanate ili etnografske prakse, kao što se ni zapadnoevropski model umetnosti ne tretira više kao univerzalni. Na ukidanje razlika između umetničkog i neumetničkog kada je reč o materijalima, tehnologijama, medijima i praksama, u najvećoj meri ukazuje biopolitička umetnost kao krajnja faza aproprijacije ili postaproprijacija, jer predstavlja apropijaciju života, to jest realnosti u najrazličitijim oblicima. Postaproprijacija ukazuje na kretanje slika, tekstova, simbola, koncepata u mreži značenja u kojoj postoji mnoštvo tačaka kontekstualnog uvezivanja, ali ne i izvorište značenja po sebi.

To ne znači da je umetnost izjednačena sa svim ostalim registrima društvenog delovanja, već da je na avangardnom iskustvu promenjen način njenog funkcionisanja: original je zamenila reprodukcija; reprezentaciju – apropijacija; auru i kontemplativno estetsko iskustvo nadvladala je komunikacija u najširem smislu, a umesto samodovoljnosti i autonomije, u prvom planu je političnost, participativnost, kritika i različite neumetničke funkcije (informativna, edukativna, politička, angažovana, socijalna...)⁹

Načini na koje savremena umetnost promišlja realnost i odnose već su se približili društvenim praksama i često se koristi sociološkim metodama istraživanja, istorijskim podacima, izvodeći prakse u obliku statističkih prezentacija, dokumentacije, baza podataka, mapiranja i tako dalje. Novi kvalitativni skok kao i direktnije uvezivanje i novo pozicioniranje umetničkog registra u odnosu na nove proizvodne odnose mogao bi da se desi upravo projektima digitalne humanistike. Mada je ova oblast u stalnom eksperimentalnom stanju, pod kritičkom lupom različitih kritičkih preispitivanja za i protiv, može se shvatiti kao prednost u otvorenom traganju za novim povezivanjima. Otuda se ovaj

9 Isto, 276.

tekst razvijao kao pokušaj moguće spekulativne analize o potencijalnostima koje tek treba istražiti u praksi, naročito u lokalnom kontekstu.

Metode digitalne humanistike dovode u pitanje postojeće univerzitetske institucionalne oblike nastave i učenja. Projekti digitalne humanistike generalno, ređe su nastajali u okviru pojedinačnih departmana na univerzitetima, školama ili institucionalnim jedinicama, nego u centrima u kojima postoji zajednica naučnika, kustosa, dizajnera, programera, studenata i tehničkog osoblja, zainteresovanih za zajednička istraživanja inovativnih modela studija i saradnje. Takva okruženja su najbolja kada su predviđena da budu mesta na kojima se stvara, promišlja i uči kroz igru, uz kombinaciju računarskih alata, produkciju slike, zvuka, videa, prostora za susrete, razgovore i izložbe. Domovi kulture po svojoj infrastrukturi i organizacionom modelu predstavljaju upravo takva okruženja za edukaciju i istraživački rad. Na lokalnom nivou pak suočavamo se sa urušavanjem rada domova kulture, koje, mada predstavljaju deo jugoslovenskog emancipatorskog nasleđa i osnivani su kao mesta sa prosvetnom ulogom, država ne prepoznaje kao potencijalna okruženja za progresivan razvoj kulture i nauke. Kao javne ustanove otvorene za široku populaciju, ova mesta bi mogla biti čvorišta u okviru kojih se misle drugačiji odnosi i iz kojih bi proistekla drugačija kulturna paradigma. Domovi kulture su mesta koja predstavljaju mesta produkcije i diseminacije znanja, organizaciono podeljena u nekoliko segmenata umetničkih, društvenih, naučnih i produkcijskih delatnosti. Upravo u vreme kada se pod uticajem digitalnih tehnologija procesi produkcije znanja menjaju i sintetizuju, a korisnici sve više pripadaju generacijama koje su odrasle u digitalnom okruženju, bilo bi od velikog značaja iskoristiti potencijale koje domove kulture poseduju, potrebno ih je tehnološki inovirati i osposobiti da budu jedno od važnih čvorišta u novoj mreži, koja podrazumeva procese permanentnog učenja.

Kada govorimo o korišćenju digitalnih alata u humanističkim naukama u Srbiji, primetno je da su u toku brojni projekti koji se bave digitalizacijom kulturne baštine i omogućavanjem onlajn pristupa digitalizovanom sadržaju širokom krugu korisnika. Konferencija pod nazivom *Digitalna humanistika*, održana 25. septembra 2015. godine na Filološkom fakultetu Beogradu, nakon koje je objavljen zbornik rado-

va¹⁰ predstavljenih na konferenciji, pokazuje da su najzastupljeniji projekti oni koji se tiču digitalizacije tekstualne građe pohranjene u različitim bibliotekama. Izuzetak, u smislu digitalizovanog materijala predstavljaju Muzej istorije Jugoslavije sa projektom digitalizacije foto-građe Muzeja, Muzej primenjene umetnosti koji učestvuje u međunarodnom projektu *Europeana Fashion*, u kome se istražuje istorijat evropske mode kroz digitalizovane crteže, postere i video-materijal. Jugoslovenska kinoteka je partner u projektu *European Film Gateway* koji je uključio 30 filmskih arhiva u Evropi, dok se u Akademskom filmskom centru Doma kulture Studentski grad odvija digitalizacija fonda eksperimentalnog filma i videa, kako bi se učinio dostupnim u skladu sa Evropskom mrežom onlajn filmskih arhiva. Na pomenutoj konferenciji *Digitalna humanistika* navedeno je da se većina projekata digitalizacije razvija samostalno i pojedinačno uz primenu različitih platformi i tehnoloških rešenja. Značajan korak ka umrežavanju predstavlja Digitalna istraživačka infrastruktura za umetnost i humanistiku u Republici Srbiji, DARIAH – RS, koja je lansirana početkom septembra 2015. godine u Beogradu. Kako je navedeno na veb-sajtu DARIAH-RS, DARIJA Srbija je »deo panevropske Digitalne istraživačke infrastrukture za umetnosti i humanistiku, bavi se osmišljavanjem, implementacijom i promocijom istraživanja, projekata, alata i najboljih iskustava na polju digitalnih umetnosti i digitalne humanistike u Republici Srbiji i u širem evropskom kontekstu. Namenjena je istraživačima i institucijama koje žele da pronađu i koriste istraživačke podatke iz cele Evrope, razmenjuju sposobnosti, znanja, metodologije i primere dobre prakse u različitim domenima i disciplinama, potvrde da rade u skladu sa prihvaćenim standardima, eksperimentišu i sarađuju na inovativnim projektima sa drugim istraživačima i institucijama«. ¹¹ Strateški gledano, DARIAH povezuje nacionalne, regionalne i lokalne poduhvate s ciljem stvaranja kooperativne infrastrukture u kojoj se jasno uočavaju komplementarnosti i zajednički formulišu novi izazovi. ¹² U oktobru 2015. godine Narodna biblioteka iz

10 *Digitalna humanistika*, knj. 1, ur. prof. dr Aleksandra Vraneš i prof. dr Ljiljana Marković, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd 2015.

11 <http://dariah.rs/o-nama/>. Pristupljeno 11. 12. 2016.

12 Odlukom Evropske komisije, projektu DARIAH je dodeljen status Evropskog konzorcijuma istraživačkih infrastruktura (European Research Infrastructure Consortium, ERIC). Osim Srbije, zemlje osnivači DARIAH-ERIC-a su Austri-

Beograda je u okviru izgradnje digitalne infrastrukture započela je proces uspostavljanja Nacionalnog agregatora za *Evropeanu*, servisa koji prikuplja metapodatke za digitalizovanu građu iz različitih institucija kulture (biblioteka, muzeja, arhiva) na nivou jedne zemlje, usklađuje ih sa međunarodnim standardima i isporučuje ih *Evropeani*. *Evropeana* je portal preko koga se može pristupiti skupu od četrdeset miliona digitalnih objekata iz preko 3.000 biblioteka, muzeja i arhiva iz čitave Evrope.¹³ Iz navedenog se može zaključiti da se sadašnji projekti digitalne humanistike u Srbiji odvijaju kroz velike poduhvate digitalizacije građe i uspostavljanja tehnološke infrastrukture, sa potrebom da se o novim strategijama drugog talasa digitalne humanistike sazna više bilo iz programa gostovanja inostranih predavača i praktičara¹⁴ bilo preko pionirskih projekata koji bi otvorili novo polje generativne digitalne humanistike 2.0. u lokalnoj sredini i regionu.

Možemo zaključiti da je u današnjem umreženom svetu u doba tehnološke dominacije prepoznata potreba da se obnovi uloga humanističkih disciplina u osmišljavanju i stvaranju novih relacija u vremenu promene paradigme, ali takođe i u odnosu na svet u kojem više niko nije jedini proizvođač znanja i kulture. Digitalna humanistika, oblast u nastajanju, posvećena istraživanju i primeni informacionih tehnologija i metoda u humanističkim naukama, sa svojom savremenom kvalitativnom fazom razvoja obećava novu vrstu sinteze programerskih, humanističkih, dizajnerskih i umetničkih znanja i veština na tragu avangardnih stremljenja umetničkih pokreta. Savremene umetničke prakse pak, od početka 20. veka do danas, svoje delovanje izmestile su izvan svih granica tradicionalnog određenja umetničkog delovanja, otvorene u potencijalnostima da kritičkim konceptima odigraju zna-

ja, Belgija, Grčka, Danska, Irska, Italija, Kipar, Luksemburg, Malta, Nemačka, Slovenija, Francuska, Holandija i Hrvatska. Predstavničko telo Republike Srbije u DARIAH-ERIC-u je Ministarstvo kulture i informacija. Nacionalni predstavnik je Narodna biblioteka, dok je nacionalni koordinator Centar za digitalne humanističke nauke, Fakulteta za medije i komunikacije u Beogradu.

13 <http://dariah.rs/category/projekti/>. Pristupljeno 11. 12. 2016.

14 U maju 2015. godine Lev Manović, teoretičar novih medija, posetio je Srbiju i održao dva predavanja: *Kako gledati u 10 miliona slika? Vizuelizacija velikih podataka kao umetnički i istraživački alat*, u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, *Vizuelizacija Instagrama: selfiji, gradovi, protesti*, u Kulturnom centru Beograda i učestvovao u razgovoru sa studentima studijskog programa Digitalne umetnosti Fakulteta za medije i komunikacije u Beogradu.

čajnu ulogu u nekom novom rasporedu odnosa. Možda je upravo otvorenost i izmicanje definicijama, digitalne humanistike i savremene umetnosti, ključna prednost koja garantuje njihov opstanak u današnjem svetu bez garancija.

Literatura

1. Castells, M., *Uspon umreženog sveta*, Golden marketing, Zagreb 2000.
2. *Digital_Humanities* Burdick, A, Drucker, J, Lunefeld, P, Presner, T. and Schnapp, J, MIT Press, Massachusetts 2012.
3. *Digitalna humanistika*, knj. 1 ur. prof. dr Aleksandra Vraneš i prof. dr Ljiljana Marković, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd 2015.
4. *Digitalna humanistika*, knj. 2 ur. prof. dr Aleksandra Vraneš i prof. dr Ljiljana Marković, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd 2015.
5. Manovich, L., *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York, 2013.
6. Stanković, M., *Fluidni kontekst*, Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015.
7. *Understanding Digital Humanities*, ed. Berry, M. D, Palgrave Macmillan, London 2012.

Digital humanities and avant-garde thinking

Abstract: The text examines the field of digital humanities, viewed as an experimental network of strategies generated consonantly with the contemporary social, technological and cultural changes, which can be used as a new model for spurring theoretical, critical and art production in Serbia. A special emphasis is laid on the characteristics of digital humanities projects, such as development of non-linear way of thinking, interactivity, participation, networking, collaboration and team work. In addition, a relation between digital humanities and the existing educational and cultural institutions, such as multi-purpose culture centres, is examined. In that context, the text considers how digital humanities can participate in the transformation of cultural and educational institutions and

help create a new interpretative and production framework, important for the contemporary art scene and the position of art in the broader social context. Given that the field of digital humanities is at the emerging stage in Serbia, the text explores what digital humanities projects have been initiated or completed in Serbia or in the region.

Keywords: digital humanities, networked world, avant-garde thinking, contemporary art, cultural institutions, education, participation

V
NAŠTAVANJE
MRÉŽE

Beogradska umetnička scena – od centra do periferije i nazad

Apstrakt: Dva ključna povezana pitanja kojima će se ovaj tekst baviti jesu: odnos između centra i periferije u eri globalizacije; i pojam lokalnog, kao i posledično postojanje specifične lokalne umetničke scene s osobenim problemima. U uvodnom delu biće prvo analizirane dihotomije centar-periferija i lokalno-globalno. Koncept glocalizacije (Bruno Latour /Latour/, Roland Robertson, itd.) biće inicijalni teorijski okvir za analizu slučaja beogradske umetničke scene. Fokus će biti stavljen prevashodno na njenu »infrastrukturu«, tj. institucije, a ne na pojedinačne umetničke prakse, imajući u vidu da je promena društvenopolitičkih okvira i geopolitičke konstelacije posle raspada Jugoslavije kreirala i novi regionalni institucionalni kontekst. Reflektovanjem svih komponenti koje doprinose projektovanoj ili zamišljenoj likovnoj sceni u Beogradu, poseban akcenat će biti stavljen na ulogu Muzeja savremene umetnosti, koji je osnovan kao »centralna« institucija za modernu i savremenu umetnost u glavnom gradu socijalističke Jugoslavije. Muzej je tako imao višestruko centralnu poziciju u zemlji i čak širem regionu kao jedna od prvih institucija te vrste. Danas se ta pozicija radikalno promenila i balans u dinamici centar-periferija u regionu se u velikoj meri pomerio. Da bi se razmotrilo pitanje odnosa beogradske umetničke scene s drugim centrima u republikama bivše Jugoslavije i problem nasleđa zajedničkog jugoslovenskog umetničkog prostora, neophodna je refleksija iz nove perspektive, novog geopolitičkog konteksta, ali i ustanovljavanje novih parametara za povezivanje i upisivanje beogradske umetničke scene u regionalni kontekst koji bi je osnažili iz perspektive »nove periferije«.

Ključne reči: centar-periferija, lokalno-globalno, glocalizacija, beogradska umetnička scena, jugoslovenski umetnički prostor, Muzej savremene umetnosti



va ključna povezana problema neophodna da se razmotre na samom početku jesu analiza dinamike odnosa antonimnog para centar–periferija, kao i (re)definisanje pojma *lokalno* u eri globalizacije. Posledično se nameće i pitanje na koji način se manifestuju specifičnosti određene lokalne umetničke scene, u našoj analizi slučaja beogradske, sa njenim osobenim problemima.

Koncept glocalizacije predstavlja inicijalni teorijski okvir u kome se mogu dalje promišljati pomenuti problemi.¹ Taj koncept je razvijen u društvenoj teoriji da bi opisao isprepletane i ispovezivane pojmove globalnog i lokalnog u kontekstu analize marketinških strategija, koje su pokazale da će globalni domet neke kampanje za bilo koji proizvod biti lakše ostvaren ukoliko se prilagodi specifičnostima svake lokalne kulture u kojoj se promoviše. Takav pristup potiče iz logike multinacionalnih kompanija i njihove distribucije brendiranih proizvoda širom sveta po principu »odozgo-nadole« sa visokim stepenom senzitivnosti za *lokalne* ukuse i navike. Dobar primer predstavlja japanski model poslovanja i ekonomskih analiza s kraja osamdesetih godina 20. veka, i termin 'dočakuka' (*Dochakuka*) koji se odnosi na način na koji se roba i usluge proizvode i distribuiraju u skladu sa partikularnim kriterijima određenog lokalnog konteksta. Teoretičar Roland Robertson taj termin upoređuje s pojmom »zavičajnosti« (*indigenisation*) koji je veoma sličan teorijskom konceptu glocalizacije koji je upravo on prvi elaborirao kao jedan od aspekata u čitavom korpusu ideja i teorijskih modela globalizacije. Bruno Latur je otišao korak dalje i doveo u pitanje validnost koncepta lokalnog i globalnog kako su oni nekada tumačeni, i ustvrdio da te »etikete« više nisu upotrebljive. On je zato predložio termin »glokalno« kao amalgam ta dva pojma i koncepta, čime bi se obuhvatio širok spektar mogućnosti, od krajnje lokalnih, pa do krajnje univerzalnih. Latur je želeo da podvuče neophodnost da se rasprši jednostavna binarna opozicija između realnosti lokalnog iskustva i globalnih težnji. On je ukazao da se više ne može forsirati ideja »izdvo-

1 Teorijska eksplikacija na temu glocalizacije koja sledi zasniva se na prvom tekstu u kome sam se bavio tim problemom: »Glocalization, Art Exhibitions and the Balkans«, objavljenom u posebnom izdanju časopisa *Third Text* 85, vol. 21. issue 2, s tematom »The Balkans«, Routledge, London, mart 2007, 207–210

jenog, samoreferentnog lokalnog« bez pokušaja da mu se da neki širi kontekstualni okvir. Aktuelna percepcija da je lokalno preplavljeno globalnim mogla bi se zapravo na drugačiji način izraziti tezom da su udaljene lokalnosti postale povezane: na isti način na koji je lokalno globalizovano, globalno je postalo lokalizovano.

Robertson je još 1997. tvrdio da se glokalizacija može razumeti kao istovremeno postojanje univerzalizujućih i partikularnih tendencija u nekoj lokalnoj kulturi. Ta dihotomija globalnog i lokalnog naglašena je i u antiglobalizacijskom pokretu u kom je lokalno suprotstavljeno globalnom, kao da bi trebalo da se odupre procesu globalizacije. Robertson je tako ukazao da uprkos otporu lokalnih kultura, one su nužno uvučene u vrtlog istog procesa globalizacije to jest glokalizacije. Zavičajnost se tako može bolje razumeti kao potreba lokalnih kultura i tradicija da se prepoznaju i da budu uključene u globalnu arenu, a ne da je jednostavno odbacuju. Na taj način se moguća strategija dostizanja cilja »demokratizacije« procesa globalizacije može nazvati »glokalizacijom odozdo«.

Drugi način posmatranja istog problema bila bi analiza procesa globalizacije kroz prizmu tenzije između kulturne homogenizacije i heterogenizacije što je za Ardžuna Apadurajia (Arjun Appadurai) ključni problem današnjih globalnih interakcija. Često se, međutim, dešava da se homogenizacija posmatra kao sinonim za amerikanizaciju ili komodifikaciju i posledično su ta dva argumenta blisko povezana. Osnovni element koji je u toj simplifikovanoj konstataciji izostavljen, jeste činjenica da bez obzira na to kako se brzo impulsi iz različitih metropola pojavljuju u određenim lokalnim društvima, oni potom ubrzo postaju inkorporirani u lokalne kulture i deo koncepta zavičajnosti.²

U ovom trenutku mogli bismo da primetimo da je aktuelni model kapitalizma stvorio novi, višeslojni, ispovezivani, disjunktivni poredak u globalnoj kulturnoj ekonomiji. On se opire svođenju na kategorije binarnih suprotstavljenih modela analize društvenih procesa izvedenih iz različitih diskursa i praksi kao što su neo-marksizam (potrošači naspram proizvođača), ili tradicionalna trgovina (višak vrednosti naspram deficita). Taj se model, međutim, više ne može razumeti samo kroz antinomiju centra i periferije.

2 Dobar primer je teza Vasilija Sujića, autora izložbe »Novi beogradski enformel« (Galerija ULUS-a, avgust 1993) da je enformel postao beogradski način mišljenja slike.

Zbog svega toga postalo je opšte mesto da se današnji svet u osnovi sastoji od objekata u pokretu.

Ako bismo nacrtali mapu različitih prostora u protoku, ona bi obuhvatila objekte kao što su ideje i ideologije, ljudi i roba, slike i poruke, tehnologije i tehnike. Apadurai zato predlaže model mapiranja različitih pejzaža – *scaping*, i definisao je protok slika, istorija i informacija kao »medijske pejzaže«; protok kulturnih i političkih ideologija kao »ideo-pejzaže«, finansijski protok kao »finansijske pejzaže«; a protok migranata, turista i izbeglica kao »etno-pejzaže«. Konačno, toj analizi bi mogli da pridodamo za nas najvažniji pojam »umetničkih pejzaža« (artscapes).

Luis R. Gordon (Louis R. Gordon) daje sasvim drugačiji doprinos ovoj diskusiji.³ On posmatra antagonizam između globalnog i lokalnog kao lažnu dilemu. Za njega je borba protiv neoliberalizma postala metonimijska za globalizaciju kojoj je potrebna opozicija, a to je lokalizam. Gordon razvija kompleksnu argumentaciju da bi dokazao da više nismo u mogućnosti da artikulišemo bilo koji lokalizam, jer je sam pojam 'lokalno' zapravo globalni pojam, tj. neumitno se iščitava kroz različite aspekte globalizacije. On ističe i značaj novih tipova odnosa u globalizovanom svetu usled tehnološkog razvoja koji je doveo do ubrzanja vremena, teorije prostorno-vremenske kompresije i sužavanja temporalnosti geospacijalnosti. U takvoj konstelaciji postavlja se zapravo pitanje šta je nedostatak takozvane periferije u svetu koji je tako brzo povezan komunikacijskim mrežama? Pravi softver, ili pak inovativnost u programiranju neke institucije, može da pozicionira određeni grad ili instituciju na različit način na virtuelnoj globalnoj mapi u odnosu na njegovu/njenu stvarnu geostratešku perspektivu konvencionalnih klasifikacija poput sever-jug, Istok-Zapad, ili recimo Centralna Evropa i njene rubne zone. Gordon takođe ističe da su novi odnosi koji omogućuju kretanje globalnog kapitala stvorili uslove za rad brojnih radnika, što znači da se život, rad, razmišljanje i potrošnja sada odvijaju na način da se tope čvrste granice, mehanizmi i procesi zadržavanja i vezivanja zaposlenih za jedno mesto. To stanje može da bude snažno povezano s potencijalnim stvaranjem novih (umetničkih) centara usled povoljnih uslova za život, vrednost rada, mogućnost povoljnog korišćenja ili ren-

3 Lewis R. Gordon, »Below Even the Other: Colonialism's Violent Legacy and Challenge with Respect to Fanon«, *The Brotherwise Dispatch*, vol.2, issue#14, dec/2014-feb/2015.

tiranja prostora za rad poput ateljea umetnika, itd. Takve tendencije možemo da pratimo na empirijskim primerima selidbe mnogih umetnika u gradove kao što su Berlin ili potom Brisel.

Da li postoji specifična lokalna (beogradska) umetnička scena?

Nakon navedenih teorijskih analiza, na konkretnom primeru beogradske umetničke scene ili »umetničkog pejzaža« koji bi trebalo da mapiramo, ponovo se nameću uvodna pitanja kako da se definiše odnos centar-periferija u doba globalizacije ili glokalizacije? Šta je »hegemon« uloga »centra« (ukoliko je taj centar na primer grad ili institucija?) u odnosu na »periferiju«? Da li je to možda geopolitički uticaj ili razvijeni ekonomija? Iz koje perspektive uopšte počinjemo da percipiramo odnos centar-periferija?

U kratkom osvrtu na sva navedena pitanja, fokus nam je prevashodno na »infrastrukturi« beogradske umetničke scene, tj. institucijama, a ne na pojedinačnim umetničkim praksama, imajući u vidu da je promena društvenopolitičkih okvira i geopolitičke konstelacije posle raspada Jugoslavije kreirala i novi regionalni institucionalni kontekst. Reflektovanjem svih komponenti koje doprinose projektovanoj ili zamišljenoj umetničkoj sceni u Beogradu, poseban akcenat će biti stavljen na ulogu Muzeja savremene umetnosti (MSUB) koji je osnovan kao »centralna« državna institucija za modernu i savremenu umetnost u socijalističkoj Jugoslaviji, i to u njenom glavnom gradu Beogradu. Njena višestruko centralna pozicija i uloga u zemlji, ali i u širem regionu, određena je takođe činjenicom da je to jedna od prvih institucija takvog tipa u Jugoistočnoj Evropi, za koju je izgrađena i posebna zgrada 1965. godine.

Posle raspada Jugoslavije i formiranja nezavisnih država od njenih bivših republika, dolazi brzo do novih relacija, jer su Slovenija i potom Hrvatska ušle u Evropsku uniju i dostigle značajno bolje infrastrukturne i ekonomske uslove za razvoj institucija kulture, dok je Srbija, upravo suprotno, kulturu ostavila na marginama društva. Promena društvenopolitičkog konteksta i geopolitičkih konstelacija posebno je uticala i na promenu odnosa između centra i periferije, kada je u pitanju Beograd i njegove institucije kulture. Danas se ta pozicija radikalno promenila i balans u dinamici centar-periferija u regionu u velikoj se meri pomerio. Institucije srodne MSUB dobile su tako nove prosto-

re ili nove zgrade (MG + MSUM Ljubljana, MSU Zagreb), a u širem regionu formirani su i novi Muzeji savremene umetnosti poput MNAC-a u Bukureštu. Zbog svega toga, novi tipovi institucionalnih relacija trebalo bi da se ustanove u regionalnom kontekstu imajući takođe u vidu činjenicu da svaka od ovih institucija želi da se pozicionira i na mapi evropskih muzeja kroz partnerske projekte i profesionalne mreže poput CIMAM-a. Da bi se razmotrilo pitanje odnosa beogradske umetničke scene s drugim centrima u republikama bivše Jugoslavije i problem nasleđa zajedničkog jugoslovenskog umetničkog prostora, neophodna je refleksija iz nove perspektive, novog geopolitičkog konteksta, ali i ustanovljavanje novih parametara za povezivanje i upisivanje beogradske scene u regionalni kontekst što bi je osnažilo iz perspektive »nove periferije«.

Ukoliko smo zaključili da u konceptualnom smislu u doba globalizacije ili glocalizacije ne možemo da insistiramo na specifičnostima svakog lokalnog umetničkog centra i njegove scene kao izdvojenim i samoreferentnim pojavama bez uvida u šire kontekstualne okvire koje smo pominjali, korisnije bi bilo analizirati ulogu svakog od elemenata umetničkog sistema koji po Arturu Dantou⁴ okružuje određeno umetničko delo. Dakle, fokusiraćemo se dalje na samu infrastrukturu umetničkog sistema i nivoa njegove razvijenosti u konkretnom kontekstu Beograda. Konstatacija da su zgrade dva ključna muzeja zatvorene zbog rekonstrukcije čitavu deceniju, ukazuje na izvesnu »infrastrukturnu« anomaliju beogradskog umetničkog sistema koja je ključna tačka za sve dalje analize, jer bi po svojim »istorijskim ulogama« te najveće muzejske institucije trebalo da čine temelje bilo koje umetničke scene.

Deset godina rekonstrukcije zgrade Muzeja savremene umetnosti na Ušću ostavilo je tako nesagledive posledice na Beogradsku umetničku scenu, prazan prostor koji nijedna druga institucija nije mogla da nadomesti. I pored aktivnosti MSUB koja se odvijala u njegovim drugim prostorima (Salon MSUB, Galerija-legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića, po drugim muzejima u Beogradu i u Srbiji, brojnim među-

4 U značajnom tekstu *The Artworld*, iz 1964. godine, američki teoretičar umetnosti Artur Danto analizirao je na koji način se može definisati umetničko delo i posledično svet umetnosti koji ga okružuje i proizvodi. Ukoliko je kontekst u kome se određeno delo po Dantou ključan za njegovo pozicioniranje, neophodno je pobrojati sve elemente koji čine »armaturu«, i na kojima počiva jedan takav umetnički sistem.

narodnim projektima saradnje i razmene), svi ti projekti u kulturnoj javnosti nisu imali istu simboličku ulogu bez osnovnog identitetskog obeležja institucije – njene matične zgrade – i jedinog prostora koji bi u potpunosti trebalo da ispunjava sve izložbene i muzeološke standarde za izlaganje ne samo savremene nego i umetnosti čitavog 20. veka. Kriza krovne institucije kulminirala je i kontinuiranim politički generisanim promenama na njenom čelu, te je za tri godine od 2013. do 2015. promenjeno četiri direktora ili vršioca dužnosti direktora. U državi u kojoj su sve političke strukture i partije autoritarne, liderske i gde ne postoje politički programi nego puka identifikacija sa ličnošću na čelu te partije, sličan princip rukovođenja preslikao se i u svim sferama društva, te su institucije kulture zapravo personifikovane »likom i delom« direktora koji su često te institucije doživljavali kao »politički plen« i poligon za ostvarivanje privatnih interesa. Metafora za tako postavljenu instituciju jeste piramida postavljana naopačke, vrhom nadole, i kada bi se vrh kojim slučajem odsekao – tj. direktor smenio – institucionalna piramida bi se srušila kao kula od karata i ostala obezglavljena. Takva politička konstelacija vodila je samo ka slabljenju a ne jačanju institucija koje bi prilikom svake promene morale da se u potpunosti »resetuju« i umesto da se njihovi čvrsto postavljeni temelji samo nadograđuju novim impulsima i idejama koje donose nove uprave, institucije su morale da se iznova uspostavljaju i »otkrivaju« svoje primarne funkcije u društvu. Ilustrativan primer je da se najznačajniji pravni dokument institucije kao što je MSUB – Statut – prilagođavao i prepravljao u skladu sa izborom politički postavljene figure na čelo institucije, a ne obrnuto, da su se kandidati birali u skladu sa ključnim pravnim aktom institucije.

Moglo bi, takođe, da se diskutuje koliko je nedostatak zgrade MSUB na Ušću uticao na polarizovanje beogradske umetničke scene, konceptualizovanje kako umetničkih tako i kustoskih ili čak »infrastrukturnih« projekata koji su pledirali da popune taj nastali vakuum i potencijalno prisvoje »simbolički kapital« koji je institucija Muzeja savremene umetnosti izgubila. Navedimo samo nekoliko primera. Globalni fenomen Muzeja umetnika u lokalnom kontekstu je bio izuzetno izražen u ovom periodu.⁵ Ostaje za neku dublju analizu da se

5 Poseban segment projekta »Naopačke – Udomiti kritiku« <http://msub.org.rs/naopacke-udomiti-kritiku> bavio se detaljno u svom dokumentarnom

istraži koliko je ta pojava uzročno-posledično povezana sa nedostatkom zgrade Muzeja. I brojni drugi projekti poput »nove kolekcije«⁶ ili skorašnja inicijativa pod nazivom »Narodni muzej savremene umetnosti«⁷ direktno su referisali na »višegodišnju nevidljivost« kolekcije ključnog muzeja čija je uloga između ostalog i praćenje aktuelnih tendencija i savremene umetničke prakse. Simptomatično je takođe i formiranje kolekcija u drugim institucijama koje svojim osnivačkim aktom ni profilom nisu predodređene niti su imale uslove za čuvanje umetničkih dela. Jedan primer čini kolekcija Oktobarskog salona, jedine velike tradicionalne likovne manifestacije na sceni koja je internacionalizacijom imala za lokalne uslove impozantne budžete i čije je rukovođenje predstavljalo jedan od najpoželjnijih centara moći na beogradskoj umetničkoj sceni.⁸ Ostaje pitanje da li je formiranje jedne takve zbirke predstavljalo stvaranje fundusa za razvoj nove institucije čija će jedna od osnovnih delatnosti biti i posedovanje zbirke umetnosti kraja 20. i 21. veka? Takođe, i da li kontinuirane promene na čelu Kulturnog centra Beograda koji je i organizator Oktobarskog salona i istoimene kolekcije, utiču na nedostatak dalje profilacije ideje o formiranju kolekcije, kao i brigu o otkupljenim delima.

Ukoliko je jasno istaknut problem MSUB kao centralne institucije na beogradskoj umetničkoj sceni, bitno je takođe ukazati i na problem agilne ali i fragilne »nezavisne scene« koja kroz širu i na Republičkom nivou umreženu asocijaciju Nezavisna kulturna scena Srbije (NKSS) okuplja ideološki najraznovrsnije institucije, od krajnje liberalnih i »menadžerski« orijentisanih pa do čitavog spektra inicijativa koje ple-diraju da zauzmu pozicije na (krajnjoj) »levici«. Te druge inicijative

segmentu, tzv. Radnoj sobi, temom Muzeja umetnika s nekim bitnim primerima i na beogradskoj umetničkoj sceni.

6 Vidi <http://novakolekcija.tumblr.com/>.

7 Projekat u Ostavinskoj galeriji: https://www.facebook.com/pg/ostavinska/photos/?tab=album&album_id=2008949159341471.

8 Na primeru Saveta oktobarskog salona može se pratiti direktan upliv politike na pozicije koje bi pre svega trebalo da budu stručne, i posledično potpunu marginalizaciju stručnjaka koji se bave kustoskim praksama i analizom i praćenjem aktuelnih institucionalnih modela, jer od 2006. godine i smene tadašnjeg saveta Oktobarskog salona, i to nakon samo godinu dana mandata, postaje jasno da će takve pozicije na kojima se odlučuje o velikim budžetima i koje samim time predstavljaju poželjna mesta za »političku trgovinu«, okupirati gotovo isključivo partijski kadrovi u kulturi.

pate od »istorijskog sindroma« sukoba na levisi i »narcisizma malih (ideoloških) razlika« koje su često doktrinarno postavljene i zamagljuju ideje formiranja šireg »kulturnog fronta« sa zajedničkim ideološkim imeniteljem, a ne samo povezivanjem na osnovu antagonističke pozicije neoliberalnim političkim strukturama koje vladaju Srbijom, pa time i njenom kulturnom scenom.

Posebnu temu, na beogradskoj umetničkoj sceni čini fascinacija tržišnim sistemom koji je u Srbiji nerazvijen i gotovo rudimentaran, ali čije se klice upravo poslednjih godina sve više pomalaju u različitim manifestacijama. Galerijski sistem koji bi trebalo da podupire produkciju umetnika, plasira ih na međunarodno tržište i promoviše na svetskim sajmovima umetnosti, često se u »fantaziji« tržišno orijentisanih umetnika poistovećuje sa ulogom Muzeja savremene umetnosti, te se za nedostatak tog elementa umetničkog sistema »okrivljuje« i nefunkcionalnost Muzeja i nedostatak njegovog »promotivnog potencijala« za plasiranje i promovisanje umetnika. U toj ideološkoj konfuziji, uloga institucije od nacionalnog značaja kakav je MSUB potencijalno se sasvim pogrešno, usled neispunjenih tržišnih ambicija umetnika, posmatra kao ključno mesto za »promociju«, a ne za istorijskoumetničku valorizaciju, kontekstualizaciju i interpretaciju njihovog rada, što bi trebalo da bude primarna uloga muzeja u društvu koje ne bi želelo isključivo da reprodukuje neoliberalni model »estradižacije institucija« i proizvođenja kulture spektakla, već da neguje kritičku refleksiju i promišljanje društvenih procesa i načina na koji oni utiču na kulturnu sferu.

U trenutku kada se nakon čitave decenije privodi kraju rekonstrukcija zgrade MSUB na Ušću, postavlja se pitanje budućnosti te institucije i njene uloge na beogradskoj, srpskoj, regionalnoj i internacionalnoj umetničkoj sceni. Višegodišnja kriza centralnih muzejskih institucija poput Narodnog muzeja i Muzeja savremene umetnosti nakon otvaranja njihovih renoviranih zgrada ostavlja mogućnost da se u periodu urušavanja, a ne jačanja tih institucija, što je česta mantra političkih kadrova u kulturi, produktivni kapacitet krize pretvori u kulturni i simbolički kapital institucije koja teži i ima ideju kako da je prevaziđe. MSUB bi tako s »novim početkom« u rekonstruisanoj zgradi potencijalno mogao da napravi pun krug u svom istorijskom i geopolitičkom kretanju od centra do periferije i nazad, i da postane ključna institucija na beogradskoj umetničkoj sceni koja će interpretirati koncept savremenosti u današnjem društvenom trenutku. Da bi se taj

proces u realnosti i ostvario, ostaje otvoreno pitanje da li institucije kulture u Srbiji imaju kapacitet da se odupru svim pomenutim tendencijama u srpskom društvu i izbore se za svoj identitet i integritet.

Beograd, jun 2017

Belgrade Art Scene – From Center to Periphery and Back

Abstract: Two main interconnected questions that will be addressed in this text are the relations between center and periphery in the age of globalization, and the notion of locality, and henceforth the existence of specific local artistic scene, as well as problems that would be perceived as particularly distinct to other localities or scenes. The dichotomy of center-periphery as well as the one of local-global will be analyzed in the introduction. The concept of glocalization (Bruno Latour, Roland Robertson, etc.) would be the initial theoretical framework for the analysis of the case study of the Belgrade art scene. The focus will be on the »infrastructure« of the Belgrade art scene (institutions and not individual artistic practices), bearing in mind that the change of sociopolitical conditions and geopolitical constellations after the dissolution of Yugoslavia has created the new regional institutional context. While reflecting on the elements and components that contribute to the projected or imagined art scene of Belgrade, an accent will be put on the role of the Museum of Contemporary Art that was formed as the »central« institution for modern and contemporary art in the capital city of the socialist Yugoslavia. The Museum therefore had manifold central positions in the country and even broader region as one of the first institutions of a kind. Today, this position has radically changed and the balance in the center-periphery dynamics in the region has shifted a lot. To address the question of the relation of Belgrade art scene to the art centers in other countries of former Yugoslavia and the common legacy of Yugoslav artistic space, we require new perspective for reflection in the new geopolitical context, but also establishment of new sets of relations that would connect and inscribe the »Belgrade art scene« in the regional context, and empower it from the perspective of the »new periphery«.

Keywords: center-periphery, local-global, glocalization, Belgrade artistic scene, Yugoslav artistic space, Museum of Contemporary Art

Nikola Šuica

Difuzna anomija

Nova umetnost u paradoksima povezanosti

Apstrakt: Izmenjeno geopolitičko stanje južnoslovenskog regiona od početka 21. veka uzrokuje i redefinisane pogleda na ustaljene tokove modernističkog nasleđa. Obrasci kritičkog, istorijskog i teorijskog opravdanja unutar redistribucije savremene umetnosti u Srbiji sežu do otkrivanja neretko zaboravljenih postavki pojedinih pojava. Premise avangardnog umetničkog pozicioniranja ustaljeno su rezervisane samo za pojedine ličnosti i etablirane javne ekspozicije kao pojave pre u teorijskim otkrićima, a manje u muzeološkim saznanjima. Ekspozicija teorijskih potraga za načelima postavlja socio-antropološke dokaze kao pravac tumačenja umrežene povezanosti umetničkih pristupa. Unutar promena paradigmi čitanja utičaja, istrajnost opstanka modernističkog obrasca prati se u sociološkim objašnjenjima, od Dirkema (Émile Durkheim) do Latura (Latour) i Mafesolija (Michel Maffesoli) kao raspoznavanje zasićenja koje snalazi svojstva aktuelne vizuelne umetnosti u regionalnom i globalnom smislu.

Ključne reči: vizuelna umetnost, programsko postavka, mapiranje, istorijske avangarde, društvena zasićenost, globalizam, neotribalizam



Saznanja o stvaralaštvu izazvanom prilikama aktuelnog razdoblja, neumitno pronose logiku korišćenja ranijeg umetničkog nasleđa. Važeća načela odvažnog napretka i avangardnog modernizma u umetnosti, podrazumevaju se unutar principa moći funkcionisanja kulture sa uočenim novim simptomima. Pouzdanost međugrupnog umreženja, postinformatičkih i tehnoloških povezivanja je već više od dve decenije globalni fenomen. Za njega je neophodna izmena istinskog vrednovanja: da li se princip, sada

eklektične avangardne umetnosti ili kao takva nečija autentična ili konstruisana lična pozicija, može sagledati na isti način kao pre više od četvrt veka? Višeslojno komešanje teorijskih gledišta i objašnjenja koje se upadljivo odvija posle kalendarske 2000. godine, upućuje na preispitivanje modernističkih ideala, jednako i globalno i regionalno. Postavke su odredljiva svojstva: snaga pojave, i proističuća, naučno opravdana putanja pravilnog i istorijskog razvijanja. Da li je takva putanja u nasleđu jugoistočne kulturne paradigme, uopšte još razgovetna? Koliko se propitivanje, kao i redefinisane uopšte može otvoriti s jednakim ubeđenjem, kao na početku geopolitičkih, situacionih i egzistencijalnih izmena s početka devedesetih godina? Odmicanjem druge decenije veka, tumačenja i predstavljanja u dometima vizuelne umetnosti, ali i likovnog obrazovanja ili prenošenja informacija, dospela su u nove obrasce, pa time i simptome koji sve više naglašavaju umetničko ponašanje, povezivanje u izmenjenim odrednicama supkulture, državnih i institucionalnih delovanja – pre institucionalnih fantazama – ali prvenstveno unutar račvanja potrošačkih poimanja s jedne, i korisničkih lobija, s druge strane.

Stvaralaštvo vizuelnih umetnosti u južnoslovenskom obrascu, kao i iznova određivanom korpusu srpske kulture pokazuje se u redosledu subjektivno zahvaćenih, i od ranije usvojenih klišeja. Pitanje relacija koje su se odvijale, pogotovo u intenzivnoj i slojevitog fluktuaciji visokog modernizma i postmoderne pozicije, premda definisano, dovodi, bar u pedagogiji do teškoća komunikativnosti ostvarenog dela. I isto tako i doslovnih potiskivanja u zaborav. Aktivnom komunikacijom čini se da umetnička ostavština gubi atribut i proporcionalnost javnog predstavljanja, bilo u obrazovnom ključu ili u sopstvenim ispoljavanjima. Kroz relaciju perspektivu, unutar tranzicionih etapa u Republici Srbiji, usaglašenje odnosa kulturne politike na umetnost neretko je poistovećeno sa snagom medijskog predstavljanja i prisustva, kroz uočljive preobražaje. Došlo je do postepenog i istrajnog građenja različitih simptoma javnog prisustva. Kroz postavku i podešenost svojih elemenata, građenje i angažovanje, na primer, likovne izložbe kao ambijenta sa različitim inovativnim i preispitujućim postavkama umetnika i kustosa nadalje je težilo modernističkom receptu priređivanja i javnog scenskog isticanja. Shodno promenama muzeoloških i galerijskih obzira u duhu internacionalnih primera, nije zaostajala naglašena ekspozicija pred posmatračem. Jednako je

bilo tako i u okrilju više decenija nemenjanih, ali postepeno otvorenih silabusa građe i saznanja o vizuelnoj umetnosti po matricama, kakve su date na primeru ustanove kolokvijalno pojmljene kao Likovna akademija (Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu). Korpus nedostatnog srednjoškolskog saznanja, uz decenijske posledice ekonomske tranzicije i etablirano stanje krize obrazovnog sistema, uslovili su i svedene i repetitivne modele ponašanja i usvajanja. Ukoliko bi se načini statistika na takav deo osnovnih prodirućih obrazaca među mladom generacijom studenata likovnih umetnosti, smene pomodnih pristupa i sezonskih sledbeništava zaodenule su pojedinim novim konstantama oslobađajućih principa. Njih pronose modeli društvenih i saznajnih situacija koje su ponikle u osvit liberalnog doba od pre više od četiri decenije. U tom domenu uz novomedijske recepture i pristupe, prodoran neokonceptualni zamah i istrajnost počiva na svedenosti i obnavljanju obrazaca siromašne umetnosti (*arte povera*) okrenute globalnim pitanjima korelacija između stvaralaštva i kontinuiranih suočenja s lokalnim društvenim zapletima i nevoljama. Sustiče se obrazovni metež, ali i definisana usvajana načela potisnute vizuelne umetnosti i kulturne margine, i to ma kakvih vrednovanja. Njihova difuzija u saznanju i javnom diskursu, a sve u celini naspram sistema globalne liberalno kapitalističke ekonomije, niže korišćenje ideoloških nasleđa, sve učestalije zloupotrebe kulture sećanja i reakcije otpora hijerarhiji očigledne neoglobalističke društvene krize. Saznanja o vremenskim okriljima stvaralaštva za studente umetnosti mogu tek letimično da pruže odgovore o vrstama sistematizacije, i decenijskom ključu umetničkog nasleđa. Ona se haotično odnose i ka modelima koji su u zapadnom akademizmu umetnosti i humanističkih, ali i društvenih nauka uslovili zrenje odnosa prema istorijskim umetničkim avangardama i vrednosnim pravicima, a koje najnovije generacije bespogovorno usvajaju. Ova umrežena teorijska okrilja, kao i sistemi, nalaze se u pukom re-reprodukovanju načela, prateći temporalna prožimanja umetnosti i tehnologija u modalitetima savremenog trenutka. Naglašava se snaga sadašnjeg trenutka kao pouzdano i fokusirano poreklo za umetničko-društveno delovanje, koje se stalno obnavlja u reprezentaciji sadašnjeg trenutka i stvaralačkog iskustva.¹ Sa druge

1 Charlie Gere, *Art, Time and Technology*, Berg Publishers, Oxford-New York 2006.

strane, refleksija o svojstvima i kontekstualizaciji nekadašnjih umetničkih primera, preko analize studija slučajeva tek počinju i stižu novija teorijska ispitivanja i dodatna razjašnjavanja. Ona će se, posebno od prvih godina veka, sve učestalije javljati u pedagoškim pravcima teorijskih saznanja, poređenja i u raspravama.² Manjak pamćenja kulturoloških obzira još nije dosegao takve raširene pravce u obrazovanju, budući da je temeljno trasiran odranije, u decenijama raspoređivanja stanovišta umetnosti unutar istorijskih razotkrivanja. Isto važi i za njihovo stalno metodološko objedinjenje u povezanosti kao u intertekstualnim pronicanjima koja su sve očiglednije postali najodgovorniji način razmišljanja.³

Grupacija oko nekoliko otkrivenih mitova i pravaca moderne koji se stavljaju u okrilje nacionalne prošlosti, gde se domašaji slobode i oslobađanja javljaju kao okrilja konstanti, kao što je pravac svih vrsta oslobađanja boljševičke sovjetske revolucije, ali i totalizujuća slika nacionalsocijalizma na globalnom planu čini i tragove nacionalne istorije umetnosti unutar geopolitičkih posledica preko aktivne savremene umetnosti na teritorijama bivše federacije. Istočnoevropska kultura i jugoistočnoevropska sudbina pobuđuju već više od dve decenije različite vidove redefinisavanja, kako u interdisciplinarnom okrilju istorije moderne umetnosti tako i u izložbenim, teorijskim i aktuelizovanim feljtonskim okriljima.

-
- 2 Za ove pravce zaslužno je delovanje prof. M. Šuvakovića, koji ne samo da je objedinio višedecenijski projekat epistemološkog reza kategorije teorijskih prikaza istorije moderne i savremene umetnosti u Srbiji i regionu, u postavkama fenomena kao što su diskurzivna analiza ili studije slučajeva, već je i pokretanjem naučnoistraživačke platforme čiji je rezultat bio trotomni zbornik intenzivnih pretraga i studijskih priloga velikog broja istraživača umetnosti i medijskih čitanja: *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek*, izdavač Orion art, Beograd 2010–2014. Teorijske vizure i analitička poređenja umetničkog nasleđa, ali bez ostatka i aktivne prakse umetnosti u Srbiji, uključile su performativnost, arhitekturu, auralne umetnosti i efekte na medijske slike.
 - 3 Promene su zahvatile dominantu frankocentričnog modernizma u likovnoj umetnosti. S jedne strane, ka okrilju geštalt saznanja o formalnim odlikama opažanja i dejstva dela, a sa druge, u egzistencijalnu dramatičnost likovnih izražajnosti u tipu objašnjenja u korpusu nacionalne ili etnički određene baštine modernog vremena, kod L. Trifunovića, kritičkih raspoređivanja umetnosti unutar korpusa kulture M. B. Protića, kao i preglednih fokusiranja na prirodu ostvarenja u odabranim studijama slučajeva u srpskoj umetnosti, Jerka Denegrija.

Obrasci kritičkog, istorijskog i teorijskog opravdanja unutar umetnosti u Srbiji sežu do pitanja razotkrivanja neretko zaboravljenih postavki pojedinih pojava. Usred ovih postavki, lična produkciona i tehnološka ravan umetnosti od početka šezdesetih godina dobila je stremljenje koje su liberalni potezi ličnosti, kao i pokreti i iskazivali, sve sa internacionalnom kulminacijom u 1968, i socijalnim odrednicama avangardnih otkrivanja i pozivanja kao prodornog liberalnog puta ali i pojačanog učešća društvene anarhične levice, što će i u globalnim zahvatima, ali i u južnoslovenskoj sredini trajati sve do sredine osamdesetih godina, i činjeničnog raspoznavanja dekonstrukcije. Ukoliko se, kao logična matrica za nove vidove potencijalne povezanosti potraži najcelishodnija uobličenosť, tada se nameće stalno iznova propitivano nasleđe jezgra evropske umetničke avangarde. Istorijski dijagram stilske evolucije modernizma, Alfreda H. Bara (Alfred H. Barr), ne samo da je genealoško stablo pokreta, pristupa kao i traganja, već će svojim vremenskim okriljem odvijanja do pred 1936. godinu, zapravo najaviti i uporno prenositi i za potonje etape.⁴

Od kraja četrdesetih godina i otpočetih suočavanja sa psihološkim, ekonomskim, političkim i saznavnim posledicama Drugog svetskog rata, nezavisno od teorijskih svedenosti Klementa Grinberga (Clement Greenberg) za umetnost američkog visokog modernizma, pravci povezivanja orijentisaće se ka sve očiglednijim antropološkim zahvatima. Teorijski prilazi će, kada se uzme u obzir takav evolutivni pravac, sve očiglednije dospovati u poziciju razmaka između voljnog i nezaustavljivog poimanja slobode i individualizma, i narastajućih otvorenosti i zakonitosti masovnih društvenih promena.

Politička mobilizacija koja je danas konstanta i središte uzbune u neoavangardnim pokretima od početka veka, ali i neoglobalističkim opiranjima, odvija se gotovo sedamdeset godina kasnije. Izložbeni projekat *Utopia Station*, od 50. Bijenala u Veneciji 2003, paradigma je preispitivanja komunalnog povezivanja i umreženosti društvenog

4 Barova teza za izložbu u MoMA u Njujorku, pa i muzeološku matricu, ne samo da je donela taj nacrt pokretâ i 'izama' na naslovnici *Cubism and Abstract Art*, već je nagovestila načine razmišljanja o umetničkoj tipologiji i reperkusijama društvenih zbivanja u naredne skoro četiri decenije. Vrste povezivosti nisu završene za tipološke okvire već se naslojavaju i do najnovijih rezultata: www.artandpoliticsnow.com/wp-content/uploads/2012/03/1936_cubism_and_abstract_art_exhibition. Pristupljeno: 20. 2. 2017.

rasvešćivanja dolazećeg vremena. Projekat je imao globalnu izložbenu putanju, ka postavci u ambijentima minhenske 'kuće umetnosti' Haus Der Kunst, naredne 2004. Uključivao je agitacione radikalne proglase i arhitektonske modele praktikable i platforme na način sela za suprotstavljanje liberalnom kapitalizmu, uključujući anarhične obrate i nužnosti dekonstrukcije političko ekonomske fraktalnosti novog vremena. Uz nastupe umetnika uključeno je i predavanja A. Negrija (političkog mislioca marksizma, pisca dela *Imperija* i bivšeg kažnjenika direktne veze sa Crvenim brigadama u Italiji sedamdesetih godina) o ciljevima i pokretima slobode. Izložba postaje paradigma predanja nove agitprop predstave najšireg javnog osvešćivanja.⁵

Slična istrajna upornost kolektivnog sabotiranja i preispitivanje uticaće na sve vidove umetničkog povezivanja, globalno, ali i sa onim posledicama koje se pronose u regionalnim uvidima i južnoslovenskim preklapanjima društvene agregacije.

Za južnoslovensko, to jest istočnoevropsko iskustvo i specifičnosti suočenja sa sistemom ili državnom ili nacionalnom organizacijom, prethodilo je osvajanje političkog prostora shvatanja društvenog umetničkog dejstva u retrospektivnom vidu. Produktivno izazovna platforma mapiranja istočnoevropske umetnosti imala je da prožme saznanja jednako regiona i južnoslovenske traume, kao i drugih geopolitičkih pravaca. Rez na Barovim osnovama dijagrama stilske evolucije, u epistemološkom shvatanju istorije kao medijacije, naglašen je uneholiko rešenim, germanski preciznim raspoređivanjem od članova *Neue Slowenische Kunst* – umetničke grupe IRWIN što se pokazalo kao ideološko traganje za istočnoevropskim aporijama modernizma i vitalnosti. Zbivalo se to upravo u trenucima najkrupnijih egzistencijalnih i geopolitičkih promena, posle pada Berlinskog zida i konsolidacije raspada Sovjetskog Saveza, a naglašeno posle 1993, usred burnog i brutalnog političkog raspada bivše jugoslovenske federacije. Ovakav vid (re)konstrukcije i mogućnosti logičnog rasvetljavanje nepoznatog, pokaže se kao nova matrica.⁶

5 O Utopia Station: <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/english.htm>. Pristupljeno: 4. 3. 2017.

6 Decenijski pravac otvorene arhivske nužnosti sabiranja iskustva poznavanja i isticanja avangardne pozicije i nadalje je otvoren na aktivnoj onlajn platformi <http://www.eastartmap.org/> U teorijskom smislu uređena je i knjiga 'East Art

Retro princip ispisivanja sopstvene istorije i otvoren onlajn projekat bio je odziv za doprinose ličnih i pozivanih genealogija izgubljenih dela i neosvetljenih putanja umetničkih ličnosti. Sa pozitivističke strane, bilo je to dopisivanje arhivskih nedovoljnih učešća i naglasak da se iznova konstruiše željena i ostvari jedina istinita predstava istorijskih etapa i utopijskih upisivanja. Receptura za reetabliranje izgubljene putanje vrednosnih sistema avangardnih modernističkih postavki otvorila je mogućnost izazova, gde se novom teorijskom i umetničkom praksom (kao u slikarskim delima, grafikama i postavkama članova grupe IRWIN) redizajnira samoistorizacija mreže umetničkih grupacija. Mnogostruki rezultati i otkrića studija slučajeva sprovedli su dominantnu paradigmu načinivši u različitim vodećim galerijskim, muzejskim i akademskim diskursima regiona simptome razlaza, alijenacije individue u istorijskim trenucima same izdvojenosti.

Zbivanja u novonastaloj umetnosti dovela su do polikulture i društvene ekskluzivnosti koje iziskuju postavljanje moralnih načela unutar pretpostavki funkcionisanja razvijenog organskog društva solidarnosti. Model je prenosiv, ma koliko mehanički određen ka pojmovnim grupacijama umreženosti sličnih nastavljanja preimućstva i kriterijuma avangardnih projekcija. Ovakvo specijalizovano brendirano zajedništvo karakteriše veliki broj akademskih, strukturisanih društvenih odnosa, kao i usvojenih avangardističkih postulata. Zajednička ili deljena samosvest, ritualni pravac supremacije nad ishodima i rezultatima avangardne ili novopročitane i ideološki neprikosnovene pozicije, kao i vlastita moralna neupitanost ka vrednosnim načelima poimanja slobode. Zanimljiv zaplet čini u postjugoslovenskom metežu, rešeni broj podeljenih i definisanih gledišta na granici ritualne rešenosti (kao u ranijim društvenim ustrojstvima ili religijskim, etničkim odredljivostima kao grupe). Po svemu sudeći, radi se o perfidnijem neprepoznavanju drugog, i to paradoksalno, u ime vlastite Drugosti, i time otklonu od dominantnih, nerazrađenih i neobaveštenih učesnika u kulturi; potkrepljenih grupisanim, ponegde kolektivnim podrazumevanjem vlastite superiornosti autsajderske pozicije. Radi se o usvajanju iz zajedništva društvenih grupa, a u tehnologiji svrstavanja o činjenicama grupnih širenja i ekipnih regrutovanja. U potpunosti

oprečne lokalne grupe, ma koliko različite, nose svojstvene obrasce: navijačko-sportske ekipe, sledbeništvo nacionalnih mitova, svetosavlje, prononsirana pripadnost alternativnim vidovima životnih stilova i ponašanja, rodne isključivosti, i paradoksalno pronošanje ranijih supkulturnih modela koji to zapravo i nisu. Ubrajaju se u kulturološkom rasponu, isto tako, korisnici određenih proizvoda, informatičkih operativnih sistema i uređaja, odabranih lokacija i, opšte uzev, plediranja za čitljivu holističku predstavu poimanja spoljne realnosti kao vlastite dužnosti. Odgovorno traganje za teorijskim društvenim objašnjenjem, pa samim time i umetničkim pozicioniranjem, uključuje retrospektivni pogled i neophodnu postavku uporedivu danas, za naučnu i multikulturnu sociologiju, sa konzervativnim stavovima Emila Dirkema, upravo u razvojnosti funkcionisanja promena društva i kulture kraja 19. i početka 20. veka. Naglašeno mišljenje svrstavanja i izdvajanja pojedinca unutar birane grupe sopstvene podrške određuje se kao vid skrivene otuđenosti, gde

Osećanja koja se rađaju i razvijaju u krilu grupa imaju energiju koju ne dostižu čisto individualna osećanja. Čovek koji ih doživljava ima utisak da njime vladaju sile koje ne prepoznaje kao svoje, sile koje ga vode i čiji on nije gospodar, a celokupna sredina u koju je uronjen izgleda mu kao da je ispresecana istim takvim silama. Oseća kao da je prenesen u jedan svet drugačiji nego što je onaj u kojem se odvija njegova privatna egzistencija.⁷

Aktivizam unutar neokonceptualne umetnosti, za razliku od potrošnih formacija stilskih polivalentnih isključivosti, ili namerne neobaveštenosti ranijih vrsta i pravaca vizuelne umetnosti, omogućio je izuzetno podesan zaklon značajnom broju nedelotvornih i izbezumljenih stvaralačkih definisanih kriza. Ako bi se zatražio sistem funkcionisanja tog zaklona, operativno razjašnjavanje doseglo bi više nivoa. Sa teorijske strane, procesualnost umetničkih pozicija u grupi i to u ma kakvom medijumu iskazivana, pokazala se kao svojevrsna članarina sprovedive nemoralnosti, o kojoj je Dirkem pisao kao o nepostojanosti individue unutar društvenih formacija što prevazilaze volju društvene odgovornosti i opstaju jedino u sledbeničkoj interakciji.

7 E. Dirkem, 'Sudovi vrednosti i sudovi stvarnosti', u: *Društvo je čoveku Bog*, Institut za sociološka istraživanja, Filozofski fakultet, Beograd 2007, 139–140.

Društveni aktivizam tranzicijske situacije posebno u gravitaciji oko nekadašnjeg gradskog i kulturnog središta bivše Jugoslavije – Beograda – stvorio je značajan pomak u prihvatanju i teorijskom promišljanju pozicije drugog i drukčijeg. Radikalni stavovi prevrednovanja, koji su se ukazali tokom decentralizovane i rasute krize i ratnih sukoba devedesetih godina u ostacima jugoslovenske federacije, ostavili su neizbrisive tragove na stvaralačke pozicije i nova čitanja.

Ideja vremena, ali i eruptivne strasti i upitnog morala, gotovo četvrt veka kasnije, pomerila se u recepcijskoj strukturi i zamoru ponavljanja, te počinje da se ukazuje kao konstanta upadljivog etičkog kolapsa. Taj kulturološki raspon ipak kakve-takve povezanosti, otpočinje svoje promene kao paradoks otvorenosti i svedozvoljene komunikativnosti: u velikom uplivu dizajna, i to dizajna svih instanci, vidljivosti – od životnog stila do fizičke stvarnosti kulture – i akademskoj osnovi povezivanja studija slike i vizuelnosti. Jesu li, postavlja se pitanje, promene u umetnosti isto tako i odraz promene u materijalnom svetu? Grupnom, formacijskom objavom i različitim polikulturnim ili, isto tako, polit-art projekcijama i interesnim grupama, savremeni život nedvosmisleno je proizvod razvojnih linija društvenih grupa, razvojnosti i pouzdane organizovanosti. Ishod su mnogostruke vrste identifikacije, ali i očevidnog gubljenja oslonca. Dirkem ih je odredio kao organsku solidarnost razvijenog društvenog tipa. Dodatna dopuna paradoksa jeste da se razvijena isključivost odvija kao avangardna neprikosnovenost, preuzimajući izvorne tragove kao vlastite odredljive okvire unutar interesnih grupa umetničke scene. Anomija, dalje od neurološke kategorije gubitka jezičke odredljivosti, prevedena je u sociološkoj Dirkemovoj tvrdnji za posledicu individualne odstranjenosti i grube nemoći, gubitaka svojstava pojedinca za praktično uključenje u društvenu ekonomiju, a time i prenos sopstvene umetničke pozicije. Time se anomija, u najširem spektru, odvija i van blokovske, van stranačke odstranjenosti, u vidu survavanja ličnosti, neretko stvaraoca u vanetičku, krajnje definisanu društvenu odbačenost i rastrojstvo.⁸

Prateći svojstva novih povezanosti, teorijska strana ne može da mimoide ukupnu antropološku teorijsku postavku, određenu u razmišljanjima Bruna Latura. Ona su i prethodile globalnom rezu povezivo-

8 E. Dirkem, *Samoubistvo*, BIGZ, Beograd 1994.

sti i traganja za uzrocima društvenih i kulturnih posledica koje su otpočele da se regionalno i globalno odvijaju od početka devedesetih godina.

U svojoj studiji *Nikad nismo ni bili moderni*, koja na način parlamentarne logičke raščlanjivosti seže u prirodu komunikativnosti, Latur zalazi u inerciju individua u društvenim povezivostima i umreženostima. On i otvara epistemološka i dekonstrukcijska vrednovanja savremenih analitičkih doprinosa Burdijea (Pierre Bourdieu) ili Deride (Jacques Derrida) u političkim, naučnim i kulturološkim pregledima koji nagoveštavaju post-ljudsku poziciju.⁹

Njegovi pristupi su suočenje sa apsurdom vrednovanja i raščlanjivanja apsolutnih totalnosti. Pojmljeni su zahvati očiglednih odmicanja od 20. veka: moderne tehnologije, logocentrizmi, ali i projektovane iluzije. Otud se ukazuje načelo da nije potrebno dodavati nove naučne istine za preispitivanje prošlosti i neumitnih tehnoloških prednosti unutar već osamostaljenih sistema komunikacije.

Tragajući za posledicama teorijskog određenja gubitka, Latur preispituje autoritarnost modernističke ekskluzivnosti i prednosti, ali i antropološki prijem unutar dekadentnih konzervativnih nacionalnih okrilja. Izrazito je kritičan ka manihejskoj podeljenosti na 'moderniste' i 'antimoderniste', i zastupajući mnogostruke svetove i stanovišta, vraća se ka kontradikcijama savremene realnosti naučne analize, i to pojava koje su podesne antropologiji vizuelnih promena u umetnosti. U indirektnim otkrivanjima kako funkcionišu sistemi realnog imperijalizma i prikriveni 'totalizujući imperijalizmi' mnogih manjih društvenih grupacija ili rešenih načela, dolazi se do neophodnosti merila samih posledica. One su i u lokalnim okriljima savremenog društvenog situiranja sprovodive preko kulturnih okrilja umetnosti usred preklapajućih društvenih uloga, fondacijskih izvora i svojevrsnih osiguranih članstava. Time se ishodi identiteta sustiču na kraju istorije kao svojevrсна finalizacija Fukoove (Michel Foucault) tehnologije sopstva¹⁰, primenljive preko eurocentričnih obrazaca postavki, od modernizma ka svim kasnijim etapama: u manipulativnim medijacijama i zamorima umetničkih strategija.

9 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge MA 1993.

10 M. Fuko, *Tehnologije sopstva*, Krug Commerce, Beograd 2015.

Mapiranje ili dovođenje u najcelishodniju vezu potkrepljenih i uzročno-posledičnih mogućnosti, na osnovu etničkih, stilskih, mobilizacijskih instrumenata informatičke prodornosti i preklapanja, prepušteno je obzirima stare antropološke matrice. Digitalni svet informacija i dostupnosti, unesen u stvaralačka identifikovanja pregledne otvorne objektivnosti, onakve kakvu je Latur najavio početkom devedesetih godina i kakvu zastupa i u najnovije vreme, ne može se udaljiti od modernističkih institucija organizacija, pravnih okrilja i birokratija. Nije bez efekta ta angažovana i neosporna aktivistički izazvana energija naspram globalnog sistema, zapravo istovetna sistemska formacija za sebe. Po individualnim i kolektivnim greškama, kao i investiranju sile i energije moći, po Laturovim analizama, takvo ustrojstvo zatvorenosti je zapravo »tehnološki sistem koji ne može niko poremetiti«. ¹¹ Slično je i sa redistribucijom premisa iz prošlosti, i činjeničnog stanja koje čini slojeve brzih i preklapanih događaja umetničkih avangardnih pokreta, a koji su i doveli do distributivnih mrežnih sistema unutar različitih pokreta. Stoga ne treba zaboraviti i da se u ideološkim i birokratskim vidovima razvojnosti napretka, kao pojam modernizma nalazi i »kafkijansko društvo« u kome nema pregovora o konsenzusima, gde se sprovodi neumoljivo nasilje ili beskrajna tumačenja pravnih pravila. U okrilju takvih potencijala, otpočinju dokazi današnjih distopijskih primera, svega što su recepture fluidnih proisticanja odredile, a što je teorijski dosledno opravdano upravo na nivoima oslobođenosti. Ukazuje se antropološki saglediv fenomen unutar savremene umetnosti, a koja pledira na neoavangardni pravac modusa samoostvarivanja i umnožavanja.

Iz takvih ishoda i platformi, unutar interesno zasnovanih kolektiviteta i zajedničke kontrolisane akcije, umetnost u društvenom životu nije samo redistribucija prikupljenog kapitala. Velike izložbe i aktuelizovanje herojskih mitova i posebnosti individualističkih i autohtonih poetika i pristupa daju značajan doprinos. No, u svem savladavanju i neophodnoj edukaciji za same umetničke fenomene, iskrsava i treće antropološko raščlanjavanje. Narav bi mogla da bude operativno analizirana na osnovu oslobođenih pozicija: nastalih u tenziji pluralizma kao anamneze plemenskih okrilja. Još u pisanoj studiji o opadanju

11 B. Latour, *We Have Never Been Modern*, n. d., 125.

individualizma u masovnim društvima, Mišel Mafesoli (Michel Maffesoli) zagovara »Vreme plemena«.¹²

Ulazeći u istorijske zasnovanosti, i to znatno dalje od novijih matrica i mapiranja kolektivnih organizovanja i pokreta, ka nasleđu evropske prošlosti, on se zalaže za sve ubrzanije činove shvatanja civilizacijske izmene.

Socio-antropološka perspektiva se preko tribalnih supkulturnih i obnovljenih revolucionarnih pozicije razvija u okrilju pomodnih stilova ranih vidova obnovljenog varvarstva.¹³ Promenjene perspektive uvode davna modernistička načela i društvene umetničke grupe kao učesnike koreoscenografije za nove odeljenosti i interesna grupisanja. Etnografska i tribalna objava ulazi u odlike samoprolašene umetničke slobode, koja se ilustrativno odvija u mimikriji i namešteno anarhičnim umetničkim dispozicijama. Postupci su uočljivi i u preispitivanju aktivističkih domašaja i njihove naravi u južnoslovenskim sredinama, tamo gde se neoavangarda, shodno svojoj obaveštenosti odvaja od recidiva tradicionalizma, neobaveštenosti i rezigniranosti pojedinih umetnika i arhaičnih kolektivističkih udruživanja. Vidovi tribalnog približavanja, s druge strane, izrazita su nužnost i čine agense preovladavajućeg naglašavanja traganja za razrešujućim novim izrazom. Mada nije očigledno, u svom suštinski neremetilačkom i bezbednom političkom okrilju, oni sprovode očiglednu društvenu anomiju. Približavanja menjaju individualno otkrivene vlastite individualne, malene kolektivne statuse, zapravo mehanički podesne za neprikosnovenost umreženja.

12 M. Maffesoli, *The Time of the Tribes – The Decline of Individualism in Mass Society*, SAGE Publications, London 1996.

13 Performans Ane Imhof (Anne Imhof) na način pseudoopere nazvane *Faust* – kojem je dodeljen Zlatni lav za paviljon Nemačke na 57. Bijenalu u Veneciji 2017. izvodi kolektiv mladih protagonista oba roda, odevenih u uniseks dizajniranu sponzorsku sportsku odeću. Njihove kretnje, kao i mirovanja i trening pozicija sa psima dobermanima u ambijentu providnog zoološkog povezivanja dokaz su samoupućenosti. Skoro deceniju i po posle Utopia Station njihov ritual je trijumf urbane hipster naravi umreženja, pripadništvo kao model brutalne svrstanosti u umetničkom/egzistencijalnom ponašanju.

Diffuse Anomy**New art in paradoxes of connections**

Abstract: Geopolitical situation of the South Slavic region from the beginning of the 21st century causes the redefining views throughout the heritage of Modernism. Issues of discursive analysis, historical and theoretical justification within the Arts in Serbia point toward emerging disclosure of usually neglected particular phenomena. Premise of Avant-Garde art as a positioned attention is reserved only for certain, already established phenomena more in the theory than in the terms of museology. The text provides exposure in re-addressing theoretical background that hides beneath an overexpanding features of common sociopolitical awareness of contemporary visual arts, both in the regional as well as in the global premises. Within the paradigm shift of the reading of influences and contexts, renewal of a late modernist form is in a flux of evaluation inside sociological scope from Durkheim, via Latour and Maffesoli as for the present enraptured social situation of saturation and common state of facts.

Keywords: visual arts, programmatic exposure, mapping, historic avant-garde, social saturation, globalism, neotribalism

Dejan Sretenović

Kako mapirati svet umetnosti u Srbiji: mreža

Apstrakt: Polazeći od crteža *Beogradske beleške* (2009) finske umetnice Mine Henrikson (Minna L. Henriksson), mape aktera na umetničkoj sceni Srbije, tekst se bavi kritičkom analizom sveta umetnosti u Srbiji, koristeći se sveprisutnim konceptom mreže. Ovaj koncept danas je uzdignut na nivo doktrine u globalizovanom svetu umetnosti i shvata se kao dominantan, ako ne i obavezujući operativni modus za sve aktere. »Umrežavanje« nije samo »zvučna reč« kojom umetnici i kustosi širom sveta opisuju svoju praksu, ono je diktum bivanja umetničkim profesionalcem i međuinstitucionalne saradnje. U tom smislu, razmatraju se paradigma mrežnog društva, njene reperkusije na svet umetnosti i specifičnosti umrežavanja u domaćoj sredini.

Ključne reči: akter, kognitarijat, kreativna industrija, mreža, postfordizam, socijalni scenario, svet umetnosti, tranzicija

Finska umetnica Mina Henrikson provela je dva meseca u Beogradu 2009. godine na rezidencijalnom boravku koji je rezultirao crtežom *Beogradske beleške* – mapom protagonista na umetničkoj sceni i njihovih profesionalnih i ličnih interpersonalnih odnosa. Na mapi su predstavljeni umetnici, kustosi, istoričari i teoretičari umetnosti, kulturni radnici i aktivisti, njihove profesionalne pozicije, dispozicije i aktivnosti, a svi su povezani kolopletom linija koje upućuju na međusobne odnose. Radi se o reprezentaciji »akter-mreže« (B. Latur /Bruno Latour/) sveta umetnosti, koju umetnica izvodi u vidu neuredne, narativne, rizomatski konstruisane mape

– konglomerata međusobno povezanih tačaka i čvorišta. Kako je navela u izjavi, mapa je rezultat utisaka koje je stekla kao autsajder, bez prethodnog znanja, na osnovu informacija prikupljenih u neformalnim situacijama, te je stoga subjektivna, nekompletna i moguće netačna u detaljima. Njena zapažanja o akterima u dobroj su meri zasnovana na govorkanjima i tračevima koji čine važan činilac interpersonalnih odnosa unutar svake profesionalno konstituisane zajednice, a posebno umetničke, gde se formalna i neformalna komunikacija, radni i lični odnosi, bešavno prožimaju.

Beogradske beleške deo su projekta mapiranja umetničkih scena Evrope, koji je Mina Henrikson realizovala i u Istanbulu, Ljubljani, Zagrebu i Helsinkiju, u periodu od 2005. do 2009. godine. Sve mape zasnovane su na istoj dijaloškoj matrici istraživanja, vizuelno su slične, ali različite po sadržaju, shodno karakteristikama lokalnih scena, koje se, po njoj, očituju u načinu funkcionisanja sistema, dinamici i pozicijama moći. Iz mapa ne saznajemo ništa o umetničkoj produkciji, institucije su markirane kao čvorišta profesionalnog pozicioniranja ili afilijacije, dok je sistem prikazan kao autonoman, samoodrživ, operativno zatvoren, izdvojen iz socijalnog i kulturnog miljea. Fokus njenog interesovanja je, dakle, akter-mreža kao forma socijalne organizacije, koja je, blisko teoriji aktera-mreže Bruna Latura, tretirana konceptualno, kao alatka vizuelne analize, a ne kao entitet koji poseduje ontološki kvalitet. Sličnost s Laturovom teorijom ogleda se i u tome što Mina Henrikson mrežu ne shvata statično, kao prost zbir veza između aktera, već kao dinamičnu strukturu, »lanac akcija« ili »energetskih tokova«, koji istovremeno oblikuju i mrežu i njene aktere.¹ Dok Latur, međutim, tvrdi da je socijalne mreže, za razliku od tehničkih, teško grafički reprezentovati zbog nestabilnosti, mape finske umetnice dokazuju suprotno: svojim »imanentnim neredom« (Sezgin Bojnik /Sezgin, Bojnik/) i pisanim komentarima iskazuju se kao rešenje za problem beleženja energetskih tokova i personalnih investicija aktera.

Konstrukcija akter-mreže ukazuje na još nešto: značaj interpersonalnih odnosa ili »bežične komunikacije« za dinamiku sveta umetnosti. Prema teoriji aktera-mreže, mreže nisu postojeći sistemi odnosa između aktera, već sklopovi odnosa koji se neprekidno ostvaruju,

1 Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005, 131–132.

menjaju i nestaju, shodno delovanju aktera i njihovim međusobnim interakcijama. Niklas Luman (Niklas Luhmann), s pozicije teorije sistema, kreće se sličnom linijom mišljenja kada kaže da »strukture socijalnih sistema egzistiraju u očekivanjima«, pošto svoje elemente proizvode kao privremene akcije, prisutne samo na horizontu sadašnjeg vremena, »integrišući prezent budućnosti i prezent prošlosti«.² Kako pokazuju *Beogradske beleške*, stavovi, akcije, afekti, interesi, komunikativni činovi, reakcije, antagonizmi i konflikti aktera jesu ono što čini »živo«, pulsirajuće tkivo sistema umetnosti, stalno u pokretu, u transformacijama, u »internoj otvorenosti« (Luman), u očekivanjima.

S one strane socioloških dijagrama koji teže pragmatičnom znanju, Mina Henrikson prikazuje umetničku scenu na umetnički način, u formi blago satiričke umetničke mape, koja proizvodi umetničko znanje, a vrednost ovog znanja Sezgin Bojnik interpretirajući mape, vidi u mogućnosti da generiše različite misli ili ideje o odnosima svog objekta.³ Bojnik osporava konzervativno mišljenje o »nekorisnosti« umetničkog znanja u odnosu na naučno (sociološko), zbog odsustva empirijski potvrđenih činjenica, kontraargumentom da su norme znanja u umetnosti specifične, da to znanje ne prenebregava kontradikcije i protivrečnosti društvenih sistema, već ih čini vidljivim, balansirajući između apstraktnog i konkretnog. Čak i kada koristi naučne instrumente vizuelizacije, mape i dijagrame, umetnost, dodaćemo, idiosinkratično prekoračuje njihovu krutost i pretvara ih u modele i predloge koji mogu delovati kao posrednici između različitih načina percepcije i razmišljanja.

Polazeći od navedenih argumenata, »kseno-znanje« (M. Fuko /Michel Foucault/) koje nude *Beogradske beleške* uzimamo kao sugestivnu polaznu platformu za kritičko promišljanje sveta savremene umetnosti u Srbiji, imajući u vidu i činjenicu da studije sveta umetnosti, kao sve prisutnije polje istraživanja u okviru sociologije ili socijalne antropologije umetnosti, kod nas nisu razvijene. To ne znači da ovaj svet nije, sporadično i iz različitih perspektiva, bio predmetom prouča-

2 Hans Van Maanen, *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, 116–117.

3 Sezgin Bojnik, »Nadodređenost protivrečnostima: O neurednoj strukturi 'umetničkih sistema'«, <http://dematerijalizacijaumetnosti.com/tag/sezgin-bojnik>. Pristupljeno 16. 3. 2017.

vanja i kritičkih analiza teoretičara i istoričara umetnosti, pa i umetnika, ali evidentan je izostanak sistematičnog pristupa, da ne govorimo o tome da sociologija savremene umetnosti nije praktično ni zaživela na ovim prostorima. Svet umetnosti u Srbiji je od raspada SFRJ prošao kroz više različitih faza, koje su reflektovale promene i turbulencije u celokupnom društvenom ambijentu, što nesumnjivo iziskuje posebnu studiju, dok se ovde usredsređujemo na sveprisutni koncept »mreža«, koji se koristi kao ključna alatka za opisivanje organizacije i funkcionisanja savremenih sistema umetnosti.

Preuzet iz teorija mreže (*network theory*), u rasponu od Deleza (Gilles Deleuze) i Gatarija (Félix Guattari) (rizomatika), preko Manuela Kastelsa (Manuel Castells) (mrežno društvo), do Latura, koncept mreže uzdignut je na nivo doktrine u svetu umetnosti i shvata se kao dominantan, ako ne i obavezujući *modus operandi* za sve aktere. »Umrežavanje« nije samo »zvučna reč« kojom umetnici i kustosi širom sveta opisuju svoju praksu, ono je diktum bivanja umetničkim profesionalcem i međuinstitucionalne saradnje. U tom smislu, ono što se imenuje svetom, scenom ili sistemom umetnosti, jeste skup fluidnih i promenljivih mreža, različito pozicioniranih, profilisanih i povezanih aktera, koji pregovaraju, uklapaju i ulančavaju ideje, putanje, interese i kompetencije. Kako navodi američki umetnik i muzejski edukator Pablo Helgera (Helguera), danas postoji razvijena, globalna, visokoprofesionalna i brojna kulturna klasa koja određuje načine produkcije, interpretacije i diseminacije umetnosti, pa je od sve veće važnosti steći bolje razumevanje ove »labave socijalne mreže koja živi i komunicira kroz kolektivno konstruisane vrednosti koje prezentuje svetu«. ⁴ Te labave mreže i podmreže klase kulturnih umreženika, kojima je lokalno i transnacionalno ispresecan svet umetnosti, mogu biti formalne ili neformalne, strukturirane ili nestrukturirane, članske ili taktičke, kratkoročne i dugoročne, ali su po pravilu ciljem orijentisane.

Mreže funkcionišu po nekoj vrsti nepisanog »socijalnog scenarija«, pod kojim Helgera podrazumeva socijalne rituale, to jest obrasce i kodove govorne komunikacije i ponašanja, situirane oko umetničkog dela. Socijalizacija u svet umetnosti (kao i u svaki drugi socijalni svet)

4 Pablo Helguera, »Introduction (an outline for art world studies)«, <http://pablohelguera.net/2012/11/art-scenes-the-social-scripts-of-the-art-world-2012>. Pristupljeno 10. 4. 2017.

oduvek je pretpostavljala usvajanje internih kodova komunikacije i ponašanja (o tome je pisao Burdije /Pierre Bourdieu/), ali danas podrazumeva i umrežavanje kao uslov za vidljivost i prohodnost u tom svetu – izgradnju pozicije, razvoj karijere, realizaciju projekata, razmenu ideja, finansiranje. O tome najbolje govori moto jednog od mnogobrojnih internet priručnika za umrežavanje umetnika: »Umrežavanje nije zadatak – ono je umetnost«.

Iako mreža i kao metafora za ustrojstvo socijalnih sistema i kao forma socijalne organizacije ima dugu istoriju, digitalna informaciona i komunikaciona tehnološka paradigma postala je, prema Kastelsu, tokom poslednje decenije prošlog veka materijalnom osnovom za ekspanziju mrežne logike na čitavu socijalnu strukturu. Po njegovom tumačenju, mreže konstituišu novu socijalnu morfologiju u svim domenima (politika, ekonomija, obrazovanje, kultura), a difuzija mrežne logike »supstancijalno modifikuje operacije i ishode procesa produkcije, iskustva, moći i kulture«.⁵ Mrežno društvo je kapitalističko društvo, pošto mreže »predstavljaju odgovarajuće instrumente za kapitalističku ekonomiju zasnovanu na globalizaciji, inovaciji i decentralizovanoj koncentraciji«, fleksibilnosti i prilagodljivosti rada, trenutačnom procesuiranju novih vrednosti i javnih raspoloženja, beskonačnim kulturnim dekonstrukcijama i rekonstrukcijama, preskakanju prostornih barijera i ništenju vremena itd.⁶ Iako se Kastelsu može zameriti neshvatanje da tehnologiju mreže oblikuju modeli društvenih, političkih i kulturnih odnosa (mreža nije forma, već sudbina, reći će Brajan Holms /Brian Holmes/), stoji činjenica da je organizacijska paradigma mreže u potpunosti promenila sistem radnih odnosa, s ciljem smanjenja troškova, povećanja efikasnosti i mobilnosti, podsticanja trajne inovativnosti, prilagođavanja nestabilnim ekonomskim prilikama itd. Uostalom, engleski neologizam *network*, nastao spajanjem reči koje označavaju fizičku mrežu (*net*) i rad (*work*), neposredno upućuje na operativni karakter mreže, a posredno na mrežnocentrični karakter postindustrijskog društva i kvalitativnu razliku u odnosu na ranije strateške koncepcije industrijske epohe.

Razmatrajući kulturnopolitičku predistoriju mrežne paradigme, Brajan Holms konstatuje, pozivajući se na Boltanskog (Luc Boltanski)

5 Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford 2000, 500.

6 Isto, 502.

i Ev Kjapelo (Ève Chiapello), da je »organizacijska figura mreže dala čaroban odgovor na antisistemske kritiku kulture pedesetih i šezdesetih godina«, pošto je donela labavljenje hijerarhija i uspostavila režim »fleksibilne akumulacije« (David Harvey/), čime je povraćena lojalnost potencijalno revolucionarnih menadžera i intelektualnih radnika.⁷ »Kultura umreženog preduzetništva«, rođena je, prema Holmsu, iz društvenog sukoba, iz nastojanja kapitalističke oligarhije da kritiku institucionalne regulacije i industrijske podele apsorbira i prevede u svoju korist: proizvodnja se postepeno reorganizuje i delokalizuje kako bi se odvijala izvan sindikalne kontrole i državne regulacije, što dovodi do isključenja radničke klase i uništenja društvenih programa države blagostanja – »čarobnog odgovora za menadžersku klasu u usponu«.⁸ Uvođenje kompjuterske tehnologije tu je odigralo važnu ulogu, o čemu svedoči podatak da je finansijsko tržište kompjuterski umreženo (Intranet) početkom sedamdesetih, kao integralno i samoreferentno okruženje, a ipak odlučujuće za vrednovanje društvenih i ekonomskih procesa.

Mreže društvenih i kontrakulturnih pokreta šezdesetih predstavljale su alternativni model nehijerarhijskog i fleksibilnog socijalnog organizovanja, koji je pronašao svoje manifestacije i u umetničkoj praksi. Na primer, Džordž Mekjunas (George Maciunas) razvio je projekat umrežavanja Fluksus punktova u svetu (i crtao dijagrame), što je bilo praćeno stvaranjem autonomnih prostora aktivnosti i sistema distribucije, na marginama struktura sveta umetnosti i izvan njih. Da ne govorimo o mejl artu, rukovodеноm istim antielitističkim i antiestablišmentskim impulsom, čije se korišćenje poštanskog sistema kao medija interumetničke komunikacije može smatrati pretečom umrežavanja digitalnih umetnika. Moglo bi se ići i dalje u prošlost, do »internacionale avangardi« iz dvadesetih godina, ili njenog muzičkog pandana, Međunarodnog društva savremene muzike, gde su praktikovani oblici transnacionalnog neformalnog umrežavanja na osnovu srodnosti estetskih i političkih afiniteta. Krećući se istom linijom razmišljanja kao Holms, holandski sociolog umetnosti Paskal Gilen (Pascal Gielen) iznosi tezu da je socijalna struktura sveta rane moderne umetnosti bila jedna od socijalnih laboratorija u kojima je proizvedena

7 Brian Holmes, *Hijeroglifi budućnosti*, Arkzin, Zagreb 2003, 112–115.

8 Isto.

tekuća postfordistička radna etika.⁹ Mrežna kultura oduvek je bila prisutna u svetu moderne umetnosti, ali bilo je potrebno da se pojavi koncept mreže kako bi ona bila primećena i kako bi se pomoću tog koncepta otvorila nova čitanja umetničkih socijalnih struktura.

Za razliku od avangardi, savremeno umrežavanje proisteklo je iz nužnosti prilagođavanja sveta umetnosti makrosocijalnim i makroekonomskim tokovima kognitivnog kapitalizma. Rekonfiguracija čitavog sveta umetnosti u uslovima »novog radnog poretka« kognitivnog kapitalizma dovela je do toga da je današnji svet umetnosti skoro neprepoznatljiv u odnosu na onaj od pre nekoliko decenija, a kamoli iz šezdesetih. Aktuelni socijalni scenario sveta umetnosti drugačiji je od socijalnog scenarija od pre nekoliko decenija, kao što je institucionalna matrica (muzeji, galerije, akademije, manifestacije) prošla kroz niz transformacija u odnosu na onu visokomodernističku, koja je bila objektom napada prvog talasa institucionalne kritike. Nije reč samo o tome da je svet umetnosti, kao nikada ranije u svojoj povesti, postao kompleksan, heterogen i difuzan, zatrpan prekomernom produkcijom objekata, događaja i informacija, multikulturan i mobilan, već da se nalazi u stanju »permanentne tranzicije« (O. Enwezor /Okwui Enwezor), te se stoga ne može opisati pomoću jednostavnih, singularnih koncepata.

Umrežavanje – shvaćeno kao pogonska sila procesa globalizacije savremene umetnosti od 1989. godine naovamo – jedan je od ključnih faktora te rekonfiguracije, a fleksibilnost, prilagodljivost, preduzetništvo, kreativnost, inovativnost i komunikativnost, kao odlike postfordističke radne etike, danas svoj idealni model nalaze u svetu umetnosti i kreativnih industrija. Umetnik, odnosno kreativni radnik (kustos, dizajner, reklamer, pisac, programer, zabavljač) prototip je postfordističkog radnika, »čoveka povezivanja«, koji je postao menadžer u svojoj samoispunjavajućoj i samoupravljačkoj delatnosti, zapravo prekarom radu, na kojem počiva moć eksploatacije radnika u kulturi. Ono što danas nazivamo prekarnim radom oduvek je bila sudbina umetnika kao samostalnih proizvođača ili »slobodnjaka«, ali budući da su redefinisani pojmovi proizvodnje, rada, kreativnosti, kapitala i profita, umetnik postaje pripadnikom novonametnute klase kognitarijata,

9 Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Politics, and Postfordism*, Valiz, Amsterdam 2015, 10.

odvojene od socijalnih uslova produkcionog procesa. Tako je termin »projekat« postao jednim od najfrekventnijih termina u diskurzivnom univerzumu kognitarijata: on despecifikuje oblike kreativnog rada, sve ih podvođeći pod apstraktnu logiku projektnog menadžmenta, što svedoči o goropadnoj standardizaciji kulture i jezika. Po Franku Berardiju Bifu (Franco Berardi Bifo), alijansa kognitivnog rada i »plutajućeg«, rekombinantnog kapitala, izvor je dinamike umreženog kapitalizma, rođenog u poslednjoj deceniji prošlog veka.¹⁰

Valja naglasiti da imperativ umrežavanja ne počiva nužno na praktičnim ciljevima, na onome što Burdije naziva konverzijom simboličkog u ekonomski kapital. Kako zapaža Gilen, svrsishodno umrežavanje može značiti i pronalaženje stimulativnog umetničkog i intelektualnog konteksta, za autore koji nisu karijerno orijentisani, već »fokusrani na samotransformaciju i refleksivnost«.¹¹ Ovaj tip umrežavanja (naziva ga »eksperimentalnim«) dovodi u vezu s »razvojno orijentisanim« praksama avangardi i konceptualne umetnosti, nasuprot »produktno orijentisanoj« praksi umetnosti glavnog toka.¹² Tome bismo mogli dodati i transnacionalne socijalno-tehnološke mreže (virtuelne zajednice) radnika i aktivista u digitalnoj kulturi, koje su devedesetih godina bujale širom Evrope nakon pojave interneta, i koje su novu tehnologiju koristile za razvitak eksperimentalnih modela kulturne organizacije i proizvodnje, socijalne komunikacije i interakcije – »kritičke internet kulture« (Hert Lovink /Geert Lovink/). Drugi primer mogu biti esnafske mreže (umetnika, istoričara umetnosti, kustosa), koje služe razmeni informacija, ekspertiza, ideja i rezultata istraživanja, uključujući diskusione forume, pokretanje inicijativa, organizaciju događaja i sl. Prema Gilenu, kulturna razlika između razvojne orijentacije i produktne orijentacije ne mora biti striktna, poznaje i hibridne modele, ali u oba slučaja od aktera se iziskuje visok nivo profesionalnog umrežavanja.

Diskurs mreže u Srbiji pojavio se početkom devedesetih, ali ne pod imperativom prilagođavanja sveta umetnosti novoj sociotehnološkoj paradigmi mreže, već pod imperativom opstanka savremene umetnič-

10 Franco Berardi Bifo, »Market Ideology, Semiocapitalism and the Digital Cognitariat«, *Public Netbase: Non Stop Future. New Practices in Art and Media*, Revolver, Frankfurt 2008, 28–29.

11 *Isto*, 187.

12 *Isto*, 186.

ke produkcije, u dobro poznatim kataklizmičnim okolnostima toga vremena. Ovu spontano nastalu i neformalnu mrežu činili su individualni i institucionalni akteri u nevladinom kulturnom sektoru i oko njega, koji su delili iste ideje, vrednosti, uverenja i interese, formirajući nezavisnu umetničku scenu, nasuprot operativno urušenom i u kulturni parohijalizam-nacionalizam potonulom državnom sistemu umetnosti. O tome svedoči izjava Dejana Anđelkovića: »Sa institucijama dezintegrisali su se i konteksti. Potrebno je iznova definisati svoju platformu iskaza, izgraditi svoju mrežu, ostvariti i označiti svoju poziciju u ovom svetu.«¹³ Od početnih »uradi-sam« formi organizovanja, preko različitih vidova projektno orijentisanih i translokalnih povezivanja, postepeno će se oblikovati konture političke ekonomije umrežavanja kakvu danas poznajemo.

Ulazna kapija mrežne logike bile su nevladine kulturne organizacije gde je, navodi Marija Hlavajova (Maria Hlavajova) pišući o Soros centrima za savremenu umetnost, došlo do redefinisavanja institucionalnih struktura i statusa proizvođača kulture unutar društva, kao i stvaranja nove elite umetničkih profesionalaca, kadrih da se povezuju na međunarodnom planu i prenose znanja.¹⁴ Soros centri u Istočnoj Evropi i na području bivše SFRJ bili su povezani u formalnu mrežu (SCCA Network), namenjenu razmeni informacija, profesionalnom usavršavanju i podsticanju regionalne umetničke saradnje, dok su na lokalnom nivou radili na emancipaciji umetnosti i kulture od ideološke, političke i ekonomske kontrole države. Sličan operativni profil imale su i druge nevladine organizacije, poput Radija B92/Kulturnog centra »Reks«, koji je promovisao alternativnu, »urbanu« kulturu, i činio deo neformalne mreže srodnih kulturnih centara u regionu i šire. U ovom prostoru – koji je prednjačio i u upotrebi novih informacionih i komunikacionih tehnologija – instaliran je model (*know-how*) za »neoliberalnu kulturnu tranziciju«, a samim tim i za rekonfiguraciju sveta umetnosti u Srbiji. S druge strane, primećuje Boris Buden, tu je ostvarena »autonomija kritičke javnosti umalo pa istrebljene haotič-

13 Zoran Božović, *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu. Razgovori*, Beograd 1996, 16.

14 Marija Hlavajova, »Ka normalnom: izlaženje na kraj sa 'bivšim Istokom'«, u: Jelena Stojanović (ur.), *Savremena umetnost i muzej. Kritika političke ekonomije umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2013, 317–318.

nim raspadom i nacionalističkim autoritarizmom« i tu je sačuvano »poslednje utočište modernizma pred postkomunističkim termidorom – koalicijom autoritarnih politika, kulturnog konzervativizma i neoliberalne privatizacije«. ¹⁵

Supstancijalne promene u umetničkoj kulturi, umetničkoj geografiji i umetničkoj ekonomiji na internacionalnom nivou, počele su se, dakle, postepeno odražavati i u domaćoj sredini, a naročito nakon petooktobarske smene režima, kada dolazi do promena u kulturnoj politici i obnovi kulturne razmene sa svetom. Analiza tranzicijske kulturne politike i njenih reperkusija na svet umetnosti, status radnika u kulturi i reforma državnih institucija, tema je za sebe, ali u ovom kontekstu treba istaći da paradigma kreativne industrije nije, osim u naznakama i planovima, zaživela u javnom sektoru. Ali, ona se nameće ulaskom evropskih fondova koji, podstičući kulturno preduzetništvo, umrežavanje i prestrojavanje na tržišni model kulture, instaliraju ideološku matricu kognitivnog kapitalizma. Na primer, u jednom konkursu programa »Kreativna Evropa«, publikovanom na veb-stranici Ministarstva kulture, stoji da se podrška pruža »evropskim mrežama s ciljem razvoja sektora kulture i kreativnih industrija u njihovom transnacionalnom okruženju«, radi »podizanja kapaciteta i jačanja konkurentnosti«. Potom se dalje pominju »projekti razvoja inovativnih pristupa privlačenja publike, kao i novih modela poslovanja i upravljanja«, »strategije komunikacije i brendiranja«, »promocija autentičnih evropskih vrednosti« (?) i sl. Kultura se tretira kao važno područje ideološke edukacije, ili, kako kaže Buden, parafrazirajući Altisera (Louis Althusser), kultura stoji na mestu ideologije, što znači da je svaka praksa moguća posredstvom ili unutar kulture.

Iako mnogi akteri sveta umetnosti, predstavljeni na mapi Mine Henrikson, ne samo da ne dele vrednosti koje ove smernice zastupaju već ih svojim projektima izlažu kritici, uključujući i veoma izraženu poziciju levog radikalizma, oni na raspolaganju nemaju mnogo resursa kada je u pitanju pribavljanje finansijskih sredstava za rad, ako ne i samo preživljavanje. Da ne govorimo o tome da je doskora postjugoslovensko umrežavanje bilo jedna od obaveznih smernica evropskih

15 Boris Buden, »Komentar na tekst Branke Ćurčić: Autonomni prostori deregulacije i kritike: Da li je saradnja sa neoliberalnim umetničkim institucijama moguća?«, <http://eipcp.net/transversal/0407/buden2/sr>. Pristupljeno 1. 6. 2017.

konkursa, s ciljem upotrebe savremene kulturne produkcije kao instrumenta pacifikacije regiona i stvaranja uslova za izgradnju multi-kulturnog društva. Kako navode Dušan Grlja i Jelena Vesić, samoanalizirajući aktivnost Prelom kolektiva, »NGO ekonomija« sliči »novoj ekonomiji znanja kreativnih industrija«, podrazumeva konstantno bavljenje »fandrejzing biznisom«, upućenost na hiperprodukciju (kako bi se opstalo) i povećanje administrativnih zadataka, što ostavlja »sve manje prostora za promišljenu konceptualizaciju programa, kao i za njihovu kritičku refleksiju«. ¹⁶ Budući da je nezavisna scena i dalje motor artikulacije kulturnog delovanja u terminima društvenog delovanja, a društvenog delovanja u terminima kritičke kulture, odnos države poslovično je antagonistički, i odražava se na finansiranje aktivnosti ove scene iz javnih fondova.

Iako je svrsishodno umrežavanje i igranje po pravilima inostranih fondova uveliko na delu i u državnom sektoru, on je »zaštićeniji« od udara kompetitivne logike neoliberalizma, pošto funkcioniše po inerciji nasleđenog socioekonomskog modela kulture, ali cena te zaštite jeste udar na stručnu autonomiju institucija. To je posebno izraženo danas, kada retrogradni politički procesi, praćeni endemskim bolestima srpskog društva poput partokratije i klijentelizma, razaraju i ono malo preostalog zdravog tkiva srpske države i društva. Zato treba reći da je taj stari, socijalistički model, uz svu tromost, pokazivao »roditeljsku« brigu države za visoku kulturu i njenu društvenu funkciju, bio je meritokratski ustrojen i poznavao je jasne granice partijskog i političkog uplitanja u rad institucija, što više nije slučaj. Svi istraživači kulturne politike Srbije nakon 2000. godine slažu se u tome da je ona ostala nedefinisana, da nikakav opipljiv model endogene i održive razvojne kulturne politike nije postavljen, te je kultura, uprošćeno rečeno, ostala u limbu između nasleđenog modela i goruće potrebe za korenitom reformom. Hteli mi to ili ne, neoliberalizam, začinjeno nacionalizmom, ideološki je okvir za tu započetu-nezapočetu sistemsku reformu (zvali je tranzicijom ili ne), i ne može se izbeći. Neki institucionalni primeri – poput Muzeja savremene umetnosti koji je u periodu od 2001. do 2008. godine razvijao autohtoni koncept »kritičkog muzeja« (kasnije ga je definisao Pjotr Pjetrovski /Piotr Piotrowski/)

16 Dušan Grlja i Jelena Vesić, »Neo-liberalna institucija kulture i kritika kulturalizacije«, *Prelom*, 8/9, 2008/2009, 60–61.

– pokazuju da je unutar tog (državnog) okvira moguće strateški promovisati vrednosti koje dovode u pitanje smernice neoliberalne kulturalizacije-normalizacije, a samim tim i očuvati demokratski legitimitet i kritičku supstancu savremene umetnosti.

Svet umetnosti poznaje i vlastita pravila, mimo konkretnog društvenog konteksta i državnih regulacija, pa je tako svet koji Henrikson zatiče u Srbiji 2009. godine ustrojen – komparativno čitanje njenih mapa to potvrđuje – shodno »socijalnom scenariju« koji, uz neizbežnu »lokalnu koloraciju«, u manjoj ili većoj meri važi za ceo globalno umreženi svet umetnosti. Sve funkcije, protokoli, kodovi, rituali i akteri koje jedan svet savremene umetnosti danas poznaje su tu, osim umetničkog tržišta i privatnog sektora, koji nisu predmet interesovanja finske umetnice. Takođe, Mina Henrikson na obode mape smešta različite aktivističke grupe i organizacije koje, imajući ili nemajući direktne veze s umetnošću, ideološki inkliniraju politički radikalnijim mikromrežama sveta umetnosti. Ovi akteri na mapi indikatori su »kvirovanja umetničkog prostora« (S. Šejk) naime preklapanja i asambliranja različitih režima ekspertskog znanja, društvenog istraživanja i političkog delovanja u tom prostoru.

Fokus na personalizovanu akter-mrežu, i odnose koji je oblikuju, prenebregava podelu na vladin i nevladin sektor, pokazujući svet umetnosti kao dinamičnu performativnu sredinu, transversalno povezanih pozicija i subjektivnosti. Iako Mina Henrikson govori kako njene mape mogu da »pomognu u prepoznavanju skrivenih struktura moći, hijerarhija i korupcija«, *Beogradske beleške* takođe sugerišu da su imaginativni kapaciteti ove zajednice strukturirani sličnim izvorima, iskustvima značenja, fondovima znanja i vrednosnim orijentirima. U tom smislu, možemo zaključiti da insajdersko kritičko razumevanje tokova i odnosa na sceni često ne uzima u obzir sav potencijal ovih imaginativnih kapaciteta za konstituisanje novih formi zajedničkog delovanja i umrežavanja, za šta se primeri mogu pronaći širom sveta. Ako mreža jeste sudbina, onda je, kako stoji u jednom aktivističkom pamfletu, potrebna mreža da bismo se borili protiv mreže.

Literatura

1. Bifo, Franco Berardi. »Market Ideology, Semiocapitalism, and the Digital Cognitariat«. U *Public Netbase: Non Stop Future. New Practices in Art and Media*. Zoran Pantelić i Branka Ćurčić, ur. Frankfurt: Revolver, 2008. 28–31.
2. Božović, Zoran. *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu. Razgovori*, Beograd, 1996.
3. Boynik, Sezgin. »Nadodređenost protivrečnostima: O neurednoj strukturi 'umetničkih sistema'«. <http://dematerijalizacijaumetnosti.com/tag/sezgin-boynik>. Pristupljeno 16. 3. 2017.
4. Buden, Boris. »Komentar na tekst Branke Ćurčić: Autonomni prostori deregulacije i kritike: Da li je saradnja sa neoliberalnim umetničkim institucijama moguća?«. <http://eipcp.net/transversal/0407/buden2/sr>. Pristupljeno 1. 6. 2017.
5. Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 2000.
6. Gielen, Pascal. *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Politics, and Postfordism*. Amsterdam: Valiz, 2015.
7. Grlja, Dušan i Vesić, Jelena. »Neo-liberalna institucija kulture i kritika kulturalizacije«. *Prelom* 8/9 (2008/2009): 59–65.
8. Helguera, Pablo. »Introduction (an outline for art world studies)«. <http://pablohelguera.net/2012/11/art-scenes-the-social-scripts-of-the-art-world-2012>. Pristupljeno 10. 4. 2017.
9. Hlavajova, Marija. »Ka normalnom: izlaženje na kraj sa 'bivšim Istokom'«, u *Savremena umetnost i muzej. Kritika političke ekonomije umetnosti*. Jelena Stojanović, ur. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013, 315–334.
10. Holmes, Brian. *Hijeroglifi budućnosti*. Zagreb: Arkzin, 2003.
11. Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
12. Van Maanen, Hans. *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

How to Map Artworld in Serbia: Network

Abstract: Starting from the drawing by Finnish artist Minna Henriksson *Belgrade notes* (2009), the map of actors on the art scene in Serbia, text deals in critical analysis of the Serbian artworld, by using ubiquitous concept of network. Today, this concept is elevated on the level of doctrine in a globalized artworld and is comprehended as dominant, if not obligatory mode of operation for all actors. »Networking« is not only a »buzzword« used by artists and curators around the world when describing their practice, it is a dictum for being an art professional and for interinstitutional cooperation. In that sense, paradigm of network society, its repercussions on artworld and specificities of networking in domestic milieu, are scrutinized in the text.

Keywords: actor, artworld, cognitariat, creative industry, network, post-fordism, social script, transition

Maja Stanković

Zaokret: novo mišljenje umetničke scene

Apstrakt: Polazište u tekstu je proces marginalizacije umetnosti, koji se problematizuje sagledavanjem razlika između moderne i savremene umetnosti i ključnih promena na početku 21. veka, koje zahtevaju drugačije pozicioniranje umetnosti u savremenom kulturnom okruženju. Ove promene su analizirane na primeru razlike između scene – modernog shvatanja umetničke scene, nasleđenog iz 20. veka – i platformi kao novog modela organizovanja. Teza teksta je da su platforme, različite u odnosu na postojeće, institucionalne ili nezavisne forme povezivanja – savremene, kompatibilne sa digitalnim okruženjem i postojećim društveno-političkim okvirom – jedna od mogućih strategija otpora u ubrzanom procesu marginalizacije umetnosti, fragmentisanja scene i prevazilaženja postojećih zastarelih modela funkcionisanja, i ne samo to, već i uslov opstanka savremene umetničke produkcije, pogotovu u malim, nedovoljno podržanim umetničkim sredinama, kao što je savremena srpska produkcija.

Ključne reči: savremena umetnost, moderna umetnost, platforma, mreža, scena



ivimo na početku 21. veka i, ma koliko ovaj »novi« vek nije ispunio očekivanja, jer ga je većina nas zamišljala drugačije – sa letećim automobilima, futurističkim gradovima, *hi-tech* uređenim domovima i, naravno, bez kriza i nemaštine – ipak su se mnoge stvari promenile. Kada govorimo o savremenoj umetnosti, ta promena možda nije toliko vidljiva. Umetničke prakse na početku 21. veka ne razlikuju se mnogo od onih iz 20. veka. To važi kako za modernističku liniju na čelu sa apstrakcijom tako i za avangardnu, čiji je poslednji izdanak konceptualna umetnost. I danas se slikaju apstraktne

slike i, s vremena na vreme, pojavljuju se tekstovi o povratku modernizmu, altermodernizmu¹, modernizmu nakon postmodernizma, doduše sa sve manje pozitivističkog, progresivističkog i teleološkog entuzijazma kao glavnom razlikom u odnosu na prethodni vek. Istovremeno, u opšteprihvaćenom dualnom kodu, suprotna pozicija se definiše kao konceptualna, pa se tako stiče utisak da je konceptuala pravac koji je i dalje aktuelan, iako je reč o istorijskom fenomenu iz 20. veka.

Promene su u svim registrima, pa tako i u umetnosti. Ono što je, verovatno, najsimptomatičnije i sve evidentnije jeste marginalizacija umetnosti. Umetnost više nije u funkciji reprezentacije moći – političke, nacionalne ili ideološke. U sadašnjem trenutku, moć ne želi da se reprezentuje – to pripada logici 20. veka, bilo da je u pitanju socijalistički realizam kao reprezentacija jedne ideologije, neoklasična umetnost kao reprezentacija moći, »pravih« vrednosti koje je zastupao fašizam ili uveliko poznata kovanica o apstraktnom ekspresionizmu kao oružju Hladnog rata u konstituisanju američkih vrednosti i »imperijalne« politike SAD. Stvar se može i obratno postaviti: nekada se umetnost smatrala »moćnim oružjem«, pa se finansirala, promovirala, cenzurisala...

Taj proces marginalizacije u koji je umetnost uveliko »zagazila«, doduše indirektno, ali najživopisnije se vidi u filmovima o velikim umetnicima 20. veka. Jedan od poslednjih je film o Pablu Nerudi.² Film je raskošna istorijska epopeja, zanimljivo režiserski izvedena, ali jedan od utisaka koji ostavlja jeste izvesna neuverljivost, preterivanje. Toj »neuverljivosti« u velikoj meri doprinosi način na koji se predstavlja sam umetnik: narod ga obožava, političari zaziru od njegovih reči, a žene doslovno padaju u nesvest kada počne da recituje svoju poeziju. Ili, film koji se bavi sasvim drugačijim tipom umetnika, Majlsom Dejvisom (Miles Davis), tačnije jednim vrlo problematičnim periodom njegovog života kada je, nakon što je stekao slavu, zapao u privatnu i profesionalnu krizu, bio bez novca i imao problema sa drogom. Ali, kada bi se pojavio, i najopasnije »face« iz muzičke industrije bi mu se obraćale s poštovanjem, jer je on, i pored svog, u tom trenutku, vrlo

1 Termin altermodernizam uvodi N. Burio kao pokušaj sintetizovanja elemenata modernizma i postmodernizma. N. Bourriaud, *Altermodern*, Tate Publishing, London 2009.

2 Film *Neruda*, režija: Pablo Larraín, 2016.

nezavidnog položaja – veliki umetnik!³ Upravo to se, danas, čini neka-ko »neuverljivim«. Umetnik više nema tu auru izuzetnosti i to je jedan od pokazatelja u kom se pravcu kreće umetnost, bilo da je reč o književnosti, muzici ili vizuelnim umetnostima.

S druge strane, ako se pogleda koju vrednost na tržištu postižu pojedina umetnička dela, stiće se sasvim drugačiji utisak. Sudeći po pozamašnosti svota novca koji se obrće, moglo bi se čak zaključiti da nikad ranije nije bilo toliko »velikih« umetnika. Ipak, neverovatan niz nula uz pojedina dela, ma koliko to paradoksalno zvučalo, nema toliko veze sa umetnošću, koliko sa njihovom funkcijom investicije, »nekretnine«. To se najbolje vidi po tome što ta umetnička dela – najčešće slike (ulja na platnu) – doslovno nestaju iz registra umetnosti, tako što završavaju u privatnim zbirkama, sefovima ili investicionim fondovima, čekajući povoljan trenutak da se opet pojave na tržištu.⁴

Promene o kojima je reč mnogo su šire i dovode se u vezu sa globalizacijom, postkolonijalizmom, neoliberalnim kapitalizmom, prelaskom od nacionalnog i internacionalnog u transnacionalno i humanističkog u posthumano društvo. Jedno od, svakako, ključnih obeležja sadašnjeg trenutka jesu i digitalne tehnologije. Iako je njihova pojava povezana s prethodnim vekom, tek nakon 2000. može se govoriti o digitalnoj kulturi, jer su od tada nezaobilazne u gotovo svim ravnama i, istovremeno su postale sastavni deo svakodnevnog života. Lejn Relij (Lane Relyea), autor knjige *Your Everyday Art Object*, tu promenu definiše na sledeći način: do šezdesetih godina umetničko delo je nosilac značenja (to je dominantni model povezan sa modernističkim shvatanjem umetnosti); od šezdesetih, izložba postaje nosilac značenja (najbolji pokazatelj toga je instalacija i niz poststudijskih praksi u kojima je realizacija rada neodvojiva od njegove prezentacije); u savremenom umreženom svetu nosilac smisla ja mreža, koju čine platforme povezane preko različitih projekata.⁵

3 Film *Miles Ahead*, režija: Don Cheadle, 2015.

4 Jedan od najslikovitijih primera jesu apstraktne slike Gerharda Rihtera (Gerhard Richter), koje dostižu enormne cene, od kojih umetnik, ne samo da se ograđuje, već ih smatra, u najmanju ruku, neprimerenim. Kate Connolly, »Amount of money that art sells for is shocking«, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/06/amount-of-money-that-art-sells-for-is-shocking-says-painter-gerhard-richter>. Pristupljeno 15. 11. 2016.

5 To najbolje ilustruju reči Roberta Morisa (Robert Morris): »The object has not

Ako je jedno od ključnih obeležja savremenosti umreženo društvo, postavlja se pitanje zašto su platforme kompatibilne sa umreženošću? Šta su, zapravo, platforme? Po čemu se razlikuju od umetničkih scena kao standardnih formi povezivanja, koje su obeležile 20. vek? Da li je uopšte platforma nešto novo? Da li je mreža nešto novo ili samo novi *fancy* izraz za niz pojava koje, pod drugim terminima, poznajemo iz istorije umetnosti kao što su pravci, pokreti, škole, udruženja? U kojoj meri se projekti i platforme, kao novi oblici povezivanja, mogu suprotstaviti opštem procesu marginalizacije umetnosti? Ako je čitava humanistika na silaznoj liniji interesovanja korporativnog kapitala, ako je teorija ono što se plasira kao tržišno neodrživ višak suprotan praksi i profitno orijentisanoj ekonomiji i, ako je to obeležje, ne samo lokalnog političko-ekonomskog okvira, već i deo globalnih tendencija, postavlja se pitanje kako se jedna manja umetnička scena kao što je savremena scena u Srbiji, može tome odupreti?

Platforma nije nov termin. Najranije se pojavljuje u političkom kontekstu, ali u skorije vreme, sa digitalnim tehnologijama, dobija novi nivo značenja i ulazi u upotrebu u oblastima kao što su IT industrija, biznis i menadžment. Neizostavan je kada je reč o softverima, hardverima, operativnim sistemima, interfejsima i virtuelnim prostorima koje čine upravo različite digitalne platforme, te je stoga njegova ponovna aktuelizacija povezana sa digitalnom kulturom u kojoj živimo. Glavno obeležje platforme je to što je u pitanju stabilan i trajan sistem koji je istovremeno fleksibilan i otvoren za brojne modifikacije. Istovremeno, ne poznaje jasne granice, u stalnom je dijalogu sa spoljašnjim, pa se može smatrati i »performativnim«⁶. Njegove glavne karakteristike jesu komunikacija, koordinacija i povezivanje. Ono što ovakav sistem čini delotvornim u kontekstu savremene umetnosti jeste to što je upravo njegova rizomatska struktura – otvorena, fluidna, promenljiva – kompatibilna sa brojnim promenama koje su se desile u registru umetnosti na početku 21. veka. O kakvim promenama je reč?

Umetnost 20. veka neodvojiva je od priče o velikim umetničkim centrima, uz koju ide i priča o periferijama, koje nose negativno određenje, u smislu manjka svega što konstituiše umetnički centar. Na

become less important. It has merely become less self-important.« L. Relyea, *Your Everyday Art Object*, The MIT Press 2013, 26.

6 Isto, 20.

početku 21. veka, čini se da nije više moguće govoriti o umetničkim centrima u jakom smislu, bar ne u onoj logici 20. veka koju karakteriše apsolutna dominacija u umetničkoj produkciji, stabilnost i višedecenijsko trajanje, kao što je to bio slučaj, prvo sa Parizom, čiji je značaj ključan za ranu modernu i prvu polovinu 20. veka, a zatim Njujorkom koji je obeležio drugu polovinu veka. Danas je situacija drugačija. Možda Njujork i dalje jeste centar, ako se uzme u obzir količina produkcije i kapitala koji gravitira oko njega, ali to nije više jedini centar. Pojavio se veći broj manjih »centara« koji u određenim periodima postaju tačke visokog intenziteta u savremenoj produkciji kao što je to bilo sa Londonom devedesetih ili, ako govorimo o muzici, Sietlom, ili kao što je to sa Berlinom, danas. To pokazuje da se stvari mnogo brže menjaju, da su centri zapravo temporalne tačke koje imaju tendenciju da se sve brže smenjuju, te je otuda podela na centar i periferiju prevaziđen koncept koji sve više gubi na značaju, jer odgovara logici pretihodnog, a ne tekućeg veka.

Drugo, to nisu više samo umetnički centri, već i ekonomski. I Pariz je na kraju 19. veka bio ekonomski jak, ali je London u tom trenutku bio razvijeniji i ekonomski jači, pa se ipak moderna umetnost nije pojavila u Londonu, već u Parizu, za šta postoje brojni razlozi, pre svega, umetnički.⁷ To je u saglasju sa paradigmom koja, već tada, počinje da se konstituiše oko ideje o autonomiji umetnosti. Na toj liniji je i Dantoov pojam »sveta umetnosti«, koji se pojavljuje mnogo kasnije i, takođe, uračunava jasnu granicu između umetničkog i neumetničkog registra. Kada je reč o savremenoj umetnosti, međutim, jedan od pojmova koji se neizostavno nameće jeste globalizacija. Hans Belting u svom tekstu o umetnosti u doba globalizacije iznosi tezu da je globalizacija, pre svega, ekonomski projekat, čiji se efekti prepoznaju i u umetnosti, što se u velikoj meri odvaja od ideje o autonomiji umetnosti.⁸ To se, zapravo, može uzeti kao završni stadijum destabilizacije »sveta umetnosti« kao zatvorenog, nezavisnog, privilegovanog i autonomnog.

7 R. Brettell, *Modern Art 1851–1929. Capitalism and Representation*, Oxford University Press 1999.

8 H. Belting, »Savremena umetnost kao globalna umetnost«, u (prir.) J. Čekić, M. Stanković, *Slike/Singularno/Globalno. Savremeno kao eksperiment*, Fakultet za medije i komunikacije 2013.

Isto važi i za savremeni način funkcionisanja umetničkog rada, koji se razlikuje u odnosu na moderno shvatanje koje uračunava autonomni, medijski specifični i privilegovani umetnički predmet, koji u svim ravnima ima naglašenu »umetničku« prirodu (umetnički medij, umetnički postupak, umetnički materijali) i jasnu razliku u odnosu na neumetničko. Ono što je digitalna kultura učinila dominantnim jeste operativni model umetničkog rada sličan informaciji koja se distribuira kroz sve postojeće kanale komunikacije, umetničke i neumetničke. Ovakav način funkcionisanja dobio je svoju tehnološku podršku sa digitalnim tehnologijama i tako postao dominantan, ali njegova pojava prethodi digitalnim tehnologijama, to jest njihovoj masovnoj upotrebi i povezana je sa konceptualnom umetnošću.⁹ Funkcionisanje umetničkog rada kao informacije ima svoje tehnološko objašnjenje. Dok je u prethodnim tehnologijama – tradicionalnim, analognim i elektronskim – informacija neodvojiva od medija, tako da je u prvom planu medij (što svoj zenit dostiže sa elektronskim medijima i onom čuvenom Makluanovom izjavom »medij je poruka«), sa digitalnim tehnologijama informacija osamostaljuje se u odnosu na medij. Medij postaje promenljiva. Jedan digitalni zapis je informacija koja se može pojaviti u najrazličitijim medijima kao pokretna slika, statična slika, zvuk, tekst...

Ovakav operativni model, ipak, nije specifičan samo za digitalne umetnosti u užem smislu, one radove koji u svojoj produkciji i prezentaciji uključuju digitalne tehnologije, već i za one prakse koje nemaju nužno veze sa digitalnim tehnologijama. To nas vraća na niz novih umetničkih praksi koje se pojavljuju šezdesetih godina prošlog veka kao što su intervencije, ambijentalni radovi, participativni ili *site-specific* radovi i konceptualnu umetnost. Za ove prakse zajedničko je da je materijal od kojih se izvode »promenljiva«, a da je naglasak ne na objektu, materiji, već konceptu, to jest informaciji. Stolica u Kosutovom (Joseph Kosuth) radu *Jedna i tri stolice* nema privilegovani status umetničkog dela, u smislu autentičnosti, nepromenljivosti. Ona je promenljiva kao i fotografija te stolice ili print definicije iz rečnika. Ono što, međutim, ovoj stolici daje status – i to privremeni – umetničkog rada, jeste registar u kojem se pojavljuje, odnosno kanal kroz koji se infor-

9 Jedna od prvih izložbi konceptualnih umetnika nosi upravo naziv *Informacija* (*Information*, MoMA, 1970).

macija o tome distribuira, koji je u ovom slučaju umetnički. Umetnički rad je odavno izgubio gotovo sve specifično umetničke karakteristike koje su se ticale medija, postupka, tehnike, materijala. Njegovo ključno obeležje jeste da je kontekstualan, jer je kontekst u kojem se pojavljuje kao informacija ono šta ga čini umetničkim,¹⁰ i performativan, poput muzičke partiture, čije je svako izvođenje novi značenjski sklop.¹¹ Njegova ključna osobenost jeste da je čvorište, tačka uvezivanja u kojem se presecaju različiti registri – umetnički i neumetnički, što nas vraća na termin platforma.

Termin platforma nije samo »nalepljen«, pridodat kao novi izraz za nešto što uveliko postoji. Platforme su u logici funkcionisanja savremene umetnosti. Uvode se, u jakom smislu, devedesetih godina prošlog veka sa relacionom estetikom, kada rad počinje da funkcioniše kao »fizička platforma za socijalnu interakciju« i ta tendencija se nastavlja i na početku 21. veka.¹² Pretpostavka za to je informacija kao operativni model u savremenoj digitalnoj kulturi, čije je polazište konceptualna umetnost. Vrlo često se može čuti da se određena vrsta savremene produkcije definiše kao konceptualna, tako da se stiče utisak da je reč o savremenoj pojavi koja je, u izvesnom smislu, zamenila i termin 'neo-konceptualna umetnost' koji je bio aktuelan tokom devedesetih. Moguće objašnjenje je upravo to što je funkcionisanje umetničkog rada kao informacije kao dominantni model u digitalnoj kulturi, uveden, kao što je već bilo reči, sa konceptualom. Tome u prilog ide i teza Dejvida Džoselita (David Joselit) koji uvodi termin konceptualna umetnost 2.0 uvodeći paralelu sa internetom 2.0. Dok je konceptualna

10 M. Stanković, *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015.

11 B. Grojs, »Od slike do digitalnog dokumenta – i nazad: umetnost u doba digitalizacije«, (prir.) J. Čekić, M. Stanković, *Slike/Singularno/Globalno. Savremeno kao eksperiment*, n. d.

12 Izložbu *documenta 11* (2002) Okvi Enwezor (Okwui Enwezor) je osmislio kao pet platformi koje okupljaju različite aktere na sceni – umetnike, naučnike, predstavnike lokalnih zajednica... Zanimljivo je njegovo objašnjenje ovog koncepta: »Za razliku od totalitarnih modela moći kao što je 'kapitalizam' ili 'demokratija', platforma je javni prostor koji je ograničen, lokalni i site-specific. ...platforma prevodi lokalnu informaciju u prepoznatljiv produkt koji može da cirkuliše globalno.« D. Joselit, »Conceptual Art 2.0«, (ed.) A. Dumbadze, S. Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, Chichester 2013, 385–386.

umetnost (poput interneta 1.0) eksperimentisala sa prenošenjem i menjanjem forme informacija (za šta je tipičan primer, opet, pomenu ti Kosutov rad, u kojem se ista informacija prezentuje na tri različita načina) i korespondira sa uvođenjem kompjutera i početkom ere kibernetike, konceptualnoj umetnosti 2.0 odgovara multilateralni i simultani prenos informacija, kao glavno obeležje interneta 2.0.¹³ To je kompatibilno sa interaktivnošću, participativnim praksama i drugim savremenim radovima, koji funkcionišu kao platforme – tačke povezivanja: umetnika i publike, umetničkih i neumetničkih aktera, zajednica i pojedinaca, umetničkog i neumetničkog... Štaviše, i umetnik počinje da funkcioniše kao platforma, za šta je najbolji primer Banksy (Banksy) – umetnik anonimnog identiteta, iza kojeg najverovatnije stoji ne pojedinac već ceo tim, a koji funkcioniše kao tačka visokog intenziteta kroz koju se prelamaju različiti registri (politika, ekonomija, *street art*, grafiti, muzika, pop kultura...)

Ono što je, pored promenjenog načina funkcionisanja umetničkog rada, umetničkog sistema i umetničkih institucija, takođe bitna promena u odnosu na 20. vek, jeste to što se promenio i način funkcionisanja same scene kao pokretača savremene umetničke produkcije. Scena je, u tradiciji 20. veka, uređen, hijerarhijski sistem, manje ili više definisan. Centralno mesto u tom sistemu imaju institucije kao tačke moći, oko kojih ili u odnosu na koje se razvija umetnička produkcija. Na početku 21. veka, čini se da je neophodan apejnt ovog sistema, zbog brojnih promena koje su se u međuvremenu desile, a što se često previđa i maskira nasleđenim modelima delovanja, koji po inerciji opstaju, naročito u manjim sredinama.

Umetničke institucije, kao što su muzeji, i danas su od izuzetnog značaja za scenu (lokalnu, regionalnu...). Ono što se, međutim, promenilo, jeste to što ta pozicija, i dalje privilegovana, nije više *default*. Ovakav supstancijalistički pristup, po kojem je scena omeđena institucijama kao glavnim tačkama moći, nije dovoljan kao predispozicija ako nije povezan sa produkcijom – umetničkom, kritičkom, teorijskom i uopšte produkcijom aktivnosti koje sam muzej čini tačkom visokog intenziteta. To postaje tako što, pre svega, povezuje veliki broj različitih aktera na sceni, prepoznaje produkcione pomake na sceni u razli-

13 Isto.

čitim segmentima (umetničkim, kritičkim, teorijskim...) i čini ih vidljivim, relevantnim za kulturu određene sredine.

Istovremeno, umetnička scena u modernom smislu uračunava piramidalnu strukturu na čijem su vrhu institucije koje imaju centralno mesto u ovoj strukturi, a ta piramida se prepoznaje i u razlici između centra i periferije, različitim klasifikacijama najznačajnijih i manje značajnijih umetnika, onih koji su bliski institucijama ili marginalnih, umetnika »zvezda«... Glavno obeležje ovakvog vertikalnog povezivanja jeste to što su to uglavnom krute, nefleksibilne, hijerarhijske strukture koje se vrlo teško menjaju. Pored toga, svaka promena percipira se kao atak na ustaljeno stanje, jer glavni akteri te scene nastoje da postojeće stanje što duže zadrže. U tom smislu, kada dođe do promena glavnih aktera na sceni, one su tektonske i najčešće izrazito nepovoljne po predašnju strukturu, jer se konstituišu, najčešće, kao rez u odnosu na prethodno.

Platforme, s druge strane, otvaraju prostor za drugačiji model povezivanja koji nije baziran na ekskluzivitetu, hijerarhiji i u stalnom je procesu promene. Ovaj horizontalni način povezivanja ima potencijal, jer može da funkcioniše van hijerarhijskih režima i institucionalnih formi kao otvorena, temporalna, fleksibilna mreža, što otvara prostor za brzo reagovanje, prilagođavanje datim okolnostima, menjanje u hodu i sve što je sa rigidnim i, najčešće, glomaznim institucionalnim sistemom teško izvodljivo. Ono što platforme takođe pružaju kao mogućnost jeste uključivanje u odnosu na stepen interesovanja, a ne po unapred zadatim statusima koji samo participiranje pretvaraju u praznu formu, puko »prisustvo« lišeno ideja, sadržaja, entuzijazma, erosa i istraživačkog potencijala, što je često, ne uvek, tendencija u projektnom povezivanju i glavni manjak projekata u njihovom postojećem formatu. U tom smislu, povezivanje kao zajednički sadržalac projekata, platformi i mreža i kao opšte mesto kulturnog menadžmenta, kulturne politike i uopšte umetnosti, poslednjih godina jedino produkcionim povezivanjem, bazirano na jasnim interesima i transparentnom stepenu interesovanja, može da se odupre takvim tendencijama i ne završi kao »nezaobilazni« *tagline* u projektnim dokumentima, fraza ili »mrtvo slovo« na papiru.

Za nasleđeni model scene tipične su i podele, kategorije, segmentiranja u svim ravnima, što je kompatibilno sa njenim hijerarhijskim načinom delovanja. Problemu segmentiranja može se pristupiti iz dva

različita ugla: opšteg i lokalnog. Oba su, zapravo, recidivi modernističkog nasleđa i ukazuju na nemogućnost ili nesnalaženje u izmenjenim okolnostima, kako na globalnom tako i na lokalnom planu. Prošli, 20. vek obiluje podelama, uglavnom baziranim na dualnim matricama: visoka i niska umetnost, lepe i primenjene umetnosti, elitna i masovna kultura, mejnstrim i alternativa... Ove kategorije se dalje segmentiraju u gotovo svim ravnima i mogu biti zasnovane na brojnim premisama: generacijskim, dekadnim, medijskim, stilskim, ideološkim, političkim... To je naročito problematično u podelama koje za polazište imaju odavno prevaziđenu i zastarelu retoriku, tipa šta je »prava umetnost«, šta je »izvorno« srpsko, šta je import sa Zapada... One su, pogotovu, simptom nespremnosti za suočavanje sa sadašnjim trenutkom, ubrzanim promenama i vraćanje, gotovo »bežanje« u »stare, proverene« vrednosti. Za istraživanje novog, kao i za očuvanje starog, neophodna je teorijska i kritička produkcija koja će ga učiniti vidljivim, aktuelnim i povezati ga sa savremenim iskustvom. U protivnom, vraćanje na staro ima samo funkciju da maskira to nesnalaženje.

Takođe, jedno od ključnih obeležja moderne scene jeste i to da se smisao konstituiše spolja kao data vrednost. Tako, država preko svojih institucija daje podršku određenim umetnicima; ili tržište konstituiše vrednost određenom radu, što postaje relevantno i u drugim registrima. To konstituisanje vrednosti spolja, manifestuje se i proizvođenjem određenih metapozicija: onih koji odlučuju ili onih koji »znaju«, oni koji proglašavaju ko su najbolji – umetnici, kritičari... U osnovi ovakvog pristupa je ideja *status quo*: zadržavanje postojećeg stanja. Reč je, opet, o prevaziđenom shvatanju po kojem postoji jedan ograničen broj mesta za »odabrane«, a efekat toga je stvaranje atmosfere »utrivanja« za ta mesta. Moguće objašnjenje za takvu strategiju je da smo mi mala sredina, da su sredstva i resursi koji su na raspolaganju ograničeni i sl. Problem je, međutim, u tome što ovakav pristup nužno proizvodi atmosferu animoziteta i nepoverenja među umetnicima, između umetnika i kritičara, što je već uveliko deo lokalnog folklora, a efekat toga je slabljenje produkcije: i umetničke, i kritičke i teorijske.

Za razliku od toga, platforme funkcionišu kao čvorišta u mreži. Svaka platforma je tačka razlike u odnosu na druge platforme sa svojim konceptijskim i problemskim okvirom, a ne odvajanja i isključivanja. Moglo bi se čak reći da je model odvajanja i isključivanja »optički nesvesno« neoliberalnog kapitalizma, zasnovanog na konkurenciji i

već pomenutoj supstancijalističkoj ideji zauzimanja pozicija. Konkurencija je neodvojiva od logike profita i kapitala. To se čak, paradoksalno, može dovesti u vezu i sa organizacijama/grupacijama koje su otvoreno levičarski nastrojene, što samo ukazuje na moć i prisustvo tržišno-kapitalističkih modela u gotovo svim porama društva, čak i tamo gde se najmanje očekuju. Platforme su, s druge strane, nehijerarhijski i horizontalno organizovane, tako da kompeticija i dominacija, kao i druge vrednosti kompatibilne sa dominantnom paradigmom neoliberalnog kapitalizma, nisu njihov operativni metod rada, već povezivanje. Više platformi i više projekata jačaju mrežu i čine je otpornijom u situacijama kada pojedinac, institucija, grupa ili vlast, vrše pritisak na nekog aktera u mreži. Istovremeno, postojeći animoziteti između različitih interesnih, strukovnih, ideoloških grupacija formalnih i neformalnih, između umetnika i kustosa, kritičara, dovode se u pitanje, jer postaju destruktivni po mrežu i, u krajnjoj liniji, samodestruktivni.

Ono što je ostalo iz devedesetih godina prošlog veka, i što je još uvek u velikoj meri prisutno, jeste shvatanje umetnika kao nomada, surfera ili hakera koji se kreće, putuje, preuzima kulturne sadržaje, rekontekstualizuje ih, što ukazuje na njegovu poziciju kao nezavisnu, autonomnu, što se u velikoj meri odnosi na nezavisnost u odnosu na institucije. I ovde se, međutim, krije ono nasleđeno shvatanje koje institucije smešta na poziciju moći tako da se umetnička delatnost konstituiše nasuprot tome. Takvo shvatanje je, zapravo, ažurirana verzija romantičarskog mita, koja maskira njegovu prekarijatsku poziciju – u krajnjoj liniji, opet zavisnost od tih istih institucija. Ranije je institucija bila ta koja pruža priliku prepoznajući određene umetničke subjekte kao relevantne i onda ih pozicionira u umetničke institucije preko izložbi, retrospektiva, tekstova, monografija, otkupa, gradeći tako njegov autonomni status. Sada za umetnički subjekt autonomnost nije relevantna, već mreža unutar koje se konstituiše kao autor. On pravi konekcije sa drugim akterima na sceni svojom produkcijom, bilo umetničkom, kustoskom, kritičarskom... Način da zaštiti i plasira svoj rad jeste pozicioniranjem kao singularnosti unutar određene mreže koju čine različiti akteri sličnih interesovanja i kretanjem kroz mrežu u okviru različitih platformi, projekata koji su temporalni, promenljivi, ali je sama mreža stabilna. Stabilnom je čine, pre svega, profesionalni interesi – zajednički i individualni – oko kojih se gradi mreža.

Scena kao model ne nestaje, ali je ključno njeno apgrejdovanje u mrežu, što otvara prostor za drugačije načine funkcionisanja u skladu sa sadašnjim trenutkom i promenama na početku 21. veka. To, takođe, ne znači da mreža kao model povezivanja nije postojala i ranije. Naprotiv, moglo bi se reći da je većina avangardnih pravaca funkcionisala na sličan način i čak bi se mogla braniti teza da su gotovo svi pomaci u modernoj umetnosti nastajali upravo u novim, drugačijim povezivanjima aktera na sceni, netipičnim za vreme u kojem se pojavljuju, od impresionista, preko ruske avangarde, do zenitističkih časopisa koji su, gledano iz današnjeg ugla, zapravo platforme za povezivanje sa evropskim avangardnim pokretima. Ono po čemu se razlikuju od savremenih mreža jeste, pre svega, drugačiji društveno-politički kontekst, globalizacija, pluralizam i digitalna kultura, to jest prisustvo digitalnih tehnologija u gotovo svim registrima svakodnevnog. Digitalne tehnologije otvaraju potpuno novi prostor povezivanja, dostupnosti i demokratičnosti koji, još uvek, nije u dovoljnoj meri istražen, što, naravno, nije slučajno, jer su, čini se, suviše demokratične za dominantnu neoliberalnu logiku kapitala.

Imajući u vidu, međutim, da smo svedoci opšteg procesa marginalizacije, ne samo umetnosti, već humanistike uopšte i da je to najvidljivije upravo u manjim i finansijski oslabljenim kulturama, čini se da je urgentno traženje novih modela funkcionisanja umetnosti, umetničke scene i njenih aktera iz različitih registara (teorije, prakse, kritike, obrazovanja...). U tom pravcu, neophodno je eksperimentisanje sa novim načinima povezivanja aktera na sceni koji dolaze iz različitih oblasti, medija, sfera interesovanja i novim modelima funkcionisanja. Neophodno je eksperimentisati sa novim tehnologijama i mogućnostima koje one nude u tom pravcu, a koje ne zahtevaju nužno standardne hardverske baze kao što su postojeće institucije, udruženja i sl. To, naravno ne znači da postojeće oblike organizovanja treba mimoići. Naprotiv, u drugačije postavljenim odnosima, oslobođenih tradicionalnih, hijerarhijskih i centralizovanih matrica i privilegovanih pozicija, institucije i druge nasleđene forme povezivanja takođe mogu da unaprede, osavremene svoj način rada i prilagode ga savremenom trenutku. U protivnom, preti opasnost da se svedu na uslužnu delatnost trenutnoj vlasti.

Ako govorimo o srpskoj savremenoj umetničkoj sceni, ona se nalazi u jednom specifičnom položaju: tranzicija je završena i niz postojećih

modela funkcionisanja u različitim registrima, ne samo u umetnosti, uglavnom je zastareo, a novi još nisu pronađeni. Umetnička scena je destabilizovana, rascepkana, a umetnička kritika i teorija, osim povremeno i incidentno, skoro da ne postoji. Iz svih tih razloga, kao i brojnih drugih o kojima nije bilo reči, nužan je zaokret u funkcionisanju scene koji će zameniti postojeće modele bazirane na recidivima modernističke logike ekskluzivnosti, isključivosti, fragmentarnosti, netrpeljivosti i piramidalnosti. Platforme, sa svojom avangardnom predistorijom, razlikom u odnosu na postojeće institucionalne ili nezavisne forme povezivanja i apsolutnom kompatibilnošću sa digitalnim okruženjem, postojećim društveno-političkim okvirom i savremenom paradigmatom umreženosti jedna su od mogućih strategija otpora u ubrzanom procesu marginalizacije umetnosti, fragmentisanja scene i prevazilaženja postojećih zastarelih modela funkcionisanja. Uvođenje novih hibridnih, nehijerarhijskih i horizontalnih modela povezivanja kao što su platforme, nije samo poželjno, već za male umetničke sredine kao što je savremena srpska produkcija to je, čini se, uslov opstanka.

Turning Point: New Thinking Of Art Scene

Abstract: The starting point in this paper is the process of marginalization of art, problematized by looking at the differences between modern and contemporary art and key changes at the beginning of the 21st century that require a different positioning of art in the contemporary cultural environment. These changes are analyzed as differences between the art scene – modern art scene, the model inherited from the 20th century – and platforms as a new model of organisation. The thesis of this paper is that platforms are different from the existing models of connectivity, institutional or non-institutional, contemporary and compatible with digital paradigm and socio-political framing. At the same time, they could be a potential strategy of resistance in the accelerated process of marginalization of art, fragmentation of the art scene and overcoming of obsolete models of functioning. Moreover, they could be the key strategy in contemporary art, especially in small, insufficiently supported artistic environments, such as contemporary Serbian art scene.

Keywords: contemporary art, modern art, platform, network, art scene

Jovan Ćekić je diplomirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Doktorirao je 2009. godine na Fakultetu za medije i komunikacije. Izlaže od 1975. godine. Jedan je od osnivača konceptualne Grupe 143. Urednik je edicije Art u izdavačkoj kući Geopoetika. Objavio je brojne radove iz filozofije, teorije umetnosti i teorije medija. Objavio je knjigu *Presecanje haosa* (1998), monografiju *Art Sessions: Era Milivojević* (2001) i *Izmeštanje horizonta* (2015). Priredio je sedam samostalnih izložbi i učestvovao u velikom broju grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Dobitnik je nagrade Memorijala Nadežde Petrović (1996) i Nagrade Oktobarskog salona (2000). Bio je urednik za teoriju u časopisu *Moment*, glavni urednik časopisa za vizuelnu kulturu *New Moment* (1993–1997). Bio je kreativni direktor u agencijama Saatchi & Saatchi (1993–1997), Communis (2006). Redovni je profesor na Fakultetu za medije i komunikacije i rukovodilac departmana Digitalne umetnosti.

Jasmina Čubrilo je vanredna profesorka na Seminaru za studije moderne umetnosti Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Bavi se modernom i savremenom umetnošću. Pored velikog broja stručnih i naučnih članaka i studija, objavila je i nekoliko knjiga među kojima su i sledeći naslovi: *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd 1998; *Zora Petrović*, Beograd 2011; *Jelica Radovanović i Dejan Anđelković: symptom.dj*, Beograd 2011; *Bojan Bem: medijska repozicioniranja slike*, Beograd 2016.

Nikola Dedić je vanredni profesor istorije umetnosti na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Autor je knjiga *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.* (2009), *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu* (2009), *Niže nego ljudski: Srđan Đile Marković i andergraund figuracija* (2011), *Slika u doba medija: Dragomir Ugren* (2011) i *Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti*. Kopriredivač je zbornika *Radikalna apstrakcija: apstraktno slikarstvo i granice prikazivanja* (2013) i *Savremena marksistička teorija umetnosti* (2016). Zamenik je glavnog urednika časopisa za studije umetnosti i medija *Art+Media*. Dobitnik je nagrade za najbolju likovnu kritiku »Lazar Trifunović«. Bavi se istorijom i teorijom umetnosti druge polovine 20. veka.

Ješa Denegri je bio zaposlen u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu u periodu 1965–1989. Od 1990. po pozivu prelazi na Filozofski fakultet, na Katedru za istoriju umetnosti. Sa radnog mesta redovnog profesora otišao je u penziju 2004. U jednom mandatu obavljao je dužnost upravnika Odeljenja za istoriju umetnosti. Bio je član redakcija časopisa *Umetnost, arhitektura i urbanizam*, *Spot* i *Projeka/r/t*, glavni i odgovorni urednik časopisa

pisa *Moment*. Bio je selektor Bijenala mladih u Parizu 1971. i selektor nastupa Jugoslavije na Bijenalu u Veneciji 1984. Poslednjih godina je objavio knjige: *Modernizam / avangarda*, 2012, *Prilozi za drugu liniju*, 3, 2015, *Posleratni modernizam / neoavangarda / postmodernizam*, 2016; *Art in the Network of Technological Media and Mass Communication: New Tendencies*, katalog izložbe *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic 1945-1965*, Haus der Kunst, München 2016. i *Die Gruppe Gorgona heute und damals*, katalog izložbe Gorgona, Kunstmuseum, Vaduz, Liechtenstein 2017.

Marko Đorđević je rođen 1988. godine u Kruševcu. Diplomirao je istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu 2012. godine, a master tezu je odbranio na Odeljenju teorije umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu 2014. godine. Objavio je knjigu *Institucionalna kritika i problem subjektivizacije u savremenoj umetnosti* (FMK i Orion art 2015). Član je Neformalne kustosko-umetničke grupe od 2014. godine. Sa grupom je izlagao na 55. Oktobarskom salonu *Stvari koje nestaju*. Njegova interesovanja kreću se od teorije umetnosti, preko institucionalne kritike, do političke misli i filma. Trenutno pohađa doktorske studije na Fakultetu za medije i komunikacije. Živi i radi u Beogradu.

Zoran Erić je istoričar umetnosti, kustos i predavač. Doktorirao je na univerzitetu Bauhaus u Vajmaru. Zaposlen je kao šef Odeljenja umetničkih zbirki i izložbi u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Njegovo polje istraživanja uključuje presek urbane geografije, prostorno-kulturološkog diskursa i teorije radikalne demokratije.

Maida Gruden je diplomirala na Katedri za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Od 2006. godine radi kao urednik likovnog programa Doma kulture Studentski grad. Takođe, deluje u okviru kustoskog dua *maramaida* zajedno s istoričarkom umetnosti Marom Prohaskom Marković, s kojom je organizovala niz domaćih, internacionalnih izložbi i umetničkih kolonija. Od 2003. do 2005. radila je kao kustos u Narodnom muzeju u Beogradu na Odeljenju za noviju umetnost. Član je Međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA. Deo je uređivačkog tima Centra za fotografiju iz Beograda. Piše i objavljuje tekstove o savremenoj umetnosti.

Bojana Matejić predaje Diskurzivne prakse umetnosti i medija na Odseku za nove medije na Fakultetu likovnih umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Objavila je veliki broj naučnih članaka u međunarodnim publikacijama na Thomson & Reuters AHCI i ERIH listama, kao i monografskih publikacija u domaćim i međunarodnim zbornicima poput *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek* (Orion art), *European Theories in Former Yugoslavia*, *Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*

(Cambridge Scholar Publishing), itd. Izlagala je svoje radove na međunarodnim konferencijama i kongresima estetike širom Evrope, u Gruziji i Kini.

Rastko Močnik je redovni profesor Filozofskog fakulteta Univerziteta u Ljubljani u penziji. Gostujući je profesor na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu. Diplomirao je sociologiju i svetsku književnost sa književnom teorijom na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani 1968. Postdiplomske studije završio je u Parizu na École pratique des hautes études i potom na École des hautes études en sciences sociales. Magistarsku tezu iz lingvistike – literarne semiotike odbranio je 1975. na Université de Paris X, Nanterre (mentor Algirdas J. Greimas). Doktorat iz sociologije književnosti odbranio je 1984. na Univerzitetu »Edvard Kardelj« u Ljubljani (mentor Božidar Debenjak). Postdoktorske studije 1985/86 završio je na Odeljenju za filozofiju Kalifornijskog univerziteta u Berkliju. Kopredsedavajući je borda direktora Instituta za kritičke društvene studije u Sofiji i Plovdivu.

Slobodan Mijušković je istoričar umetnosti. Kao asistent, docent i profesor predavao je istoriju moderne umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu od 1976. do 2013. godine. Objavio je veliki broj tekstova o različitim temama i problemima vezanim za polje istorije i teorije moderne umetnosti. Bio je član redakcija časopisa *Moment* i *New Moment*. Priređivač je i autor knjiga *Maljevič. Suprematizam/Bespredmetnost* (1980), *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva* (1998), *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde* (2003), *Alfred Hičkok: Upotreba slikarstva* (2005), *Prva »poslednja slika«* (2009), *Nema opasnosti* (2011).

Dejan Sretenović je istoričar i teoretičar umetnosti. Radi kao kustos Centra za vizuelnu kulturu u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Područja njegovih istraživanja obuhvataju avangarde, neoavangarde, konceptualnu i savremenu umetnost, eksperimentalni film. Autor je knjiga *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (2016), *Umetnost prisvajanja* (2013), *Raša Todosijević. Was ist Kunst?* (2002) i *Art in Yugoslavia 1992–1995* (1997). Priredio je zbornike tekstova *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti* (2016), *International Exhibition of Modern Art featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York* (2003), *Lev Manovič, Metamediji* (2001) i *Novo čitanje ikone* (1999).

Maja Stanković je doktorirala istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu na Katedri za modernu umetnost (2013). Vanredni je profesor na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum, na departmanu Digitalne umetnosti. Autor je brojnih tekstova objavljenih

u naučnim časopisima, pratećim katalogima uz brojne samostalne i grupne izložbe u periodu od 2004. godine do danas i koautor je zbornika o savremenoj umetnosti *Slike/Singularno/Globalno* (2013) i zbornika o video umetnosti *Slika/Pokret/Transformacija* (2013). Njeno polje interesovanja čine savremena umetnost, teorija, digitalna humanistika. Objavila je knjigu *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti* (2015).

Aneta Stojnić je teoretičarka, kustoskinja i umetnica. Docent je na Fakultetu za medije i komunikacije. Objavila je knjige: *Teorija izvođenja u digitalnoj umetnosti: ka novom političkom performansu* (FMK/Orion art, 2015), *Žak Lakan* (Orion art, 2016) i *Regimes of Invisibility in Contemporary Art, Theory and Culture* (Palgrave Macmillan, 2017, kourednica sa Marinom Gržinić i Miškom Šuvakovićem). Redovno objavljuje u internacionalnim akademskim časopisima iz oblasti teorije umetnosti i medija. Autorka je brojnih umetničkih i kustoskih projekata realizovanih širom Evrope. Dobitnica je stipendija Stipendienstiftung der Republik Österreich, BASILEUS, Ernst-Mach i WUS, i artist in residence boravaka: TanzQuartier Wien, KulturKontakt, ENPARTS i dr.

Nikola Šuica je profesor Istorije moderne i savremene umetnosti i kulture na Fakultetu likovnih umetnosti, kao i predavač na kursovima Teorije umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Autorski tekstovi i eseji, monografije i prevodi sa engleskog jezika objavljuvani su mu u periodici i štampi u Srbiji, u bivšoj Jugoslaviji, kao i u inostranstvu. Učestvovao je na brojnim konferencijama i simpozijumima, organizator je mnogih stručnih skupova i predavač. Od druge polovine osamdesetih godina bio je član redakcija nekoliko časopisa iz umetnosti i kulture. Član je AICA i ULUS-a (umetnost proširenih medija), i osnivački član Internacionalnog društva »Walter Benjamin«, Barselona 2000.

Miško Šuvaković je profesor primenjene estetike i teorije umetnosti na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu. Objavio je više knjiga o savremenoj umetnosti i teoriji na engleskom, srpskom, hrvatskom i slovenačkom jeziku. Uredio je trotomnu *Istoriju umetnosti u Srbiji 20. vek* (Orion art, 2010–2014). Poslednjih godina je objavio knjige *Umetnost i politika* (Službeni glasnik, Beograd 2012), *Instinktivne teorije* (Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad 2016) i *Neo-Aesthetic Theory* (Wien: Hollitzer Verlag, 2017).

Stevan Vuković objavljuje tekstove o filozofiji umetnosti, savremenoj vizuelnoj umetnosti i kritičkoj kulturalnoj teoriji kontinuirano od 1992. Radi i kao samostalni kustos i urednik filmskih programa i posebnih brojeva časopisa. Autor je, samostalno i u saradnji sa drugim kustosima i

umetnicima, većeg broja projekata realizovanih u izložbenom formatu u institucionalnim okvirima među kojima su: Secession u Beču, Kuenstlerhaus Stuttgart, u Štutgartu, Zaim Art Center u Jokohami, Cornerhouse u Mančesteru, Rotor Gallery u Gracu, Moderna Galerija u Ljubljani, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, itd.

Suzana Vuksanović je doktorandkinja na Seminaru za studije moderne umetnosti Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Muzejska savetnica i kustoskinja u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine. Autorske, studijske i retrospektivne izložbe – izbor: *Dragan Rakić: Jedan, one, uno, ein – umetnost, istraživanja, aktivizam, 1989–2009.* (2016); *Ana Bešlić: Emancipacija forme* (2015); *Update: Sopstveni (ženski) lik* (2010); *Dragan Jelenković: Objekti_Objects* (2008); *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000* (2006); *Pokretanje istrage I i II* (2003–04, 2007). Kourednica (sa Anom Bogdanović) Zbornika radova *Skulptura: Medij, metod, društvena praksa* (2016). Dobitnica nagrade »Pavle Vasić« za retrospektivnu izložbu i monografski katalog *Mira Brtko: Nestabilne ravnoteže, 1962–2012* (2012). Objavila knjigu *Nova skulptura u Vojvodini 1980–2000* (2013).

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.74:7(082)
7.01(082)
111.852(082)

NOVA povezivanja: od scene do mreže / priredili Jovan Čekić, Miško Šuvaković.
– Beograd : Fakultet za medije i komunikacije, 2017 (Novi Sad : Artprint).
– 273 str. : ilustr. ; 24 cm. – (Biblioteka Collectanea ; #9) Tiraž 100.
– Biografije: str. 269-273. – Napomene i bibliografske reference uz radove.
– Bibliografija uz svaki rad. – Summaries.

ISBN 978-86-87107-98-4

a) Социологија уметности – Зборници b) Естетика – Зборници
COBISS.SR-ID 251318796