

---

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије  
Теорија уметности и медија

*Докторска дисертација:*

**ОДНОС ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ  
У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ**

аутор:

**Миа Луковац**

ментор:

др Јасмина Чубрило, ванр. проф.

Београд, март 2015. године

---

## САДРЖАЈ

Садржај .....	2
Апстракт и кључне речи .....	5
Abstract and Keywords .....	6
Напомена аутора .....	7
УВОД .....	8
01. САВРЕМЕНА УМЕТНОСТ И КУЛТУРА .....	13
Дефинисати савремено(ст) .....	13
Шта је савремена уметност? .....	15
У трагању за савременим – мапирање модерне и постмодерне .....	19
(Савремена) уметност у доба културе .....	33
Субјекти савремене уметности и културе .....	39
Ка истраживању и интерпретирању савремене уметности .....	42
02. СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ И НОВА ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ .....	45
Интерпретација – пут ка аутору, посматрачу, уметничком делу? .....	45
Теоријски оквир за интерпретацију уметности .....	48
Историја и историје уметности .....	49
Нова историја уметности .....	52
Студије културе и студије визуелне културе .....	63
Студије културе и нова историја уметности као интерпретативни модел за тумачење савремене уметности и културе .....	66
03. СВАКОДНЕВИЦА КАО МЕСТО СУСРЕТА ВИСОКЕ И ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ .....	70
Култура и грађанска свакодневица .....	71

Висока и популарна култура .....	75
Постмодерно 'брисање граница' .....	83
Свакодневица – место сусрета високе и популарне уметности .....	87
Савремена уметност и тактике Шерлока Холмса .....	90
<b>04. ПРИВАТНО И ЈАВНО .....</b>	<b>92</b>
Откриће човека .....	94
Приватно и јавно: предисторија и историја појмова .....	98
Приватно и јавно: Хабермас и након Хабермаса .....	105
Приватно и јавно: питање субјекта .....	110
Тврдоглави субјект: уметник се не предаје! .....	113
<b>05. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ГЛОБАЛНОМ ПОРЕТКУ .....</b>	<b>119</b>
Нове географије .....	120
Милчо Манчевски: <i>Пет капи сна</i> .....	127
Зои Лионард: <i>Analogue</i> .....	136
Закључак .....	145
<b>06. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ОДНОСУ НА ИСТОРИЈУ .....</b>	<b>147</b>
'Мале историје' .....	149
Сонг Донг: <i>Song Dong's Para-Pavilion</i> .....	151
Гордана Каљаловић Одановић: <i>Нежно и чврсто</i> .....	162
Владимир Перић: <i>Музеј детињства</i> .....	171
Закључак .....	179
<b>07. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ОДНОСУ НА РОД .....</b>	<b>181</b>
Субјекти (родне) разлике .....	183
Мери Кели: <i>Post-Partum Document</i> .....	186
Трејси Емин: <i>Every One I Have Ever Slept With 1963-1995</i> .....	195
Закључак .....	203

08. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ОДНОСУ НА ТЕЛО .....	205
Приватно и јавно у односу на перформанс	
Тања Остојић: <i>Looking for a Husband with an EU Passport</i> .....	208
Приватно и јавно у односу на болест	
Феликс Гонзалес-Торес: <i>Untitled (1991)</i> .....	223
Закључак .....	229
09. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ОДНОСУ НА СВАКОДНЕВНИ ЖИВОТ И ИНДУСТРИЈУ ЗАБАВЕ .....	230
Шта је све (савремена) уметност? .....	233
Џеф Кунс: <i>Made in Heaven</i> .....	238
Закључак .....	243
ЗАКЉУЧАК .....	245
Списак литературе .....	248
Прилози .....	270
Биографија аутора .....	281

## ОДНОС ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ

### Апстракт

Докторска дисертација на тему *Однос приватног и јавног у савременој уметности* има за циљ да представи *приватно* и *јавно* као појмове, тј. дискурзивне теоријске конструкте који на различите начине структурирају савремену уметничку продукцију, и користећи се њима у интерпретацији одабраних дела савремене ликовне уметности изведе одређене закључке о субјектима и условима савремености. Истраживање је засновано на тези да је микро-отпор појединачног субјекта данас најделотворнији, а можда и једини начин супротстављања глобалној хегемонији и прилагођавања свакодневице човеку и његовим реалним потребама. Кроз низ студија случаја постављених у односу на различите проблеме савремености, а у којима ће анализа бити изведена са платформи студија културе и нове историје уметности, показаће се да су управо савремени уметници ти субјекти који покушавају да обнове комуникацију међу људима и охрабре их да и они, попут њих, изведу критику савремености, искажу свој отпор, и конструишу и/или деконструишу сопствени идентитет. Уочавањем, а затим и интерпретирањем конкретних односа које наспрам различитих категорија тела, рода, глобалног поретка, масовног друштва, индустрије забаве, историје и свакодневице заузимају *приватно* и *јавно* у делима савремених аутора, указаће се на низ *тактика* посредством којих се савремени субјект (уметник, али и сваки други појединац) може изборити за *сопство*.

### Кључне речи

Савремена уметност; свакодневица; нова историја уметности; студије културе; приватно и јавно; субјект; идентитет.

## **RELATION BETWEEN PRIVATE AND PUBLIC IN CONTEMPORARY ART**

### **Abstract**

Dissertation on relation between private and public in contemporary art aims to present *private* and *public* as terms; to present them like discursive theoretical concepts which are shaping the artistic production in different ways, and use them in the interpretation of selected pieces of contemporary art in order to derive certain conclusions about subjects and conditions of the contemporaneity. The research is based on the premise that micro- resistance of each subject is the most effective, if not the only way of defiance to global hegemony and adjustment of everyday life to a human and his true needs. Through a series of case studies set in the relation to problems of contemporaneity, in which the analysis will be performed from the platforms of Cultural Studies and New Art History, it will be shown that contemporary artists are those subjects that are trying to reestablish communication between humans and encourage them, to like them express their resistance to contemporaneity, and to constructe / deconstructe their own identity. Observation and interpretation of concrete relations of *private and public* vis-a-vis different categories of body, gender, global order, mass society, entertainment industry, history and contemporaneity will indicate a series of *tactics* throughout contemporary subject (artist or any other individual) can strife for *self*.

### **Keywords**

Contemporary art; everyday life; new art history; cultural studies; private and public; subject; identity.

## Напомена аутора

Питања којима се бави ова студија чини се да су одувек моја фасцинација, односно централна тема мог промишљања о уметности које је до пре само неколико година своју рефлексију имало једино кроз уметничке наративе. Фрагменти (из) приватности били су, а и данас су, тема мојих слика и цртежа – приказима обичне али приватизоване свакодневице акценат се ставља на појединца, на индивидуално искуство које је и тако јединствено и непоновљиво, и универзално јер га деле или бар разумеју сви људи; представљање (тј. чињење јавним) призора који су приватни и припадају приватном свету појединца јесте начин да се та индивидуа истакне, али и да се посредством тих интимних и често емотивних садржаја утиче на друге, а тако и читаву савременост. Ова идеја провлачи се кроз мој рад још из студентских дана и радова, мада је ја нисам увек била свесна нити сам према њој планирала свој рад; посматрано из данашње перспективе, чини се да су ми недостајала одређена теоријска знања која можда не би променила моје стваралаштво, али би свакако подупрела моја ликовна истраживања, утемељила их и вероватно им дала и нови подстрек. Управо та знања стекла сам на студијама у оквиру групе за Теорију уметности и медије на Универзитету уметности у Београду – пронашла сам одговоре на нека од питања којима сам се годинама бавила, али отворила и мноштво нових која своју разраду нису добила само унутар уметничких већ и теоријских текстова; ова докторска дисертација управо је прилог томе, теоријски текст у ком на један за мене ипак нов начин, а у веома опширној и захтевној форми промишљам о 'старом' проблему – о односима приватног и јавног у (савременој) уметности.

## УВОД

Студија чији је назив *Однос приватног и јавног у савременој уметности* има за циљ да представи *приватно* и *јавно* као појмове, тј. теоријске конструкте, који на различите начине структурирају савремену уметничку продукцију. У жељи да на крају будемо у позицији да изведемо једну од могућих дефиниција савременог субјекта, као и односа свакодневице, живота и уметности, анализираћемо она дела савремене ликовне уметности која функционишу најпре као манифестације *животне активности*, односно као простори уписа свакодневице, а која својим индексима указују на различите проблеме савремености и савременог друштва. Скицирањем конкретних односа које наспрам различитих категорија тела, рода, глобалног поретка, индустрије забаве, масовног друштва, историје и свакодневице, заузимају *приватно* и *јавно* у делима савремених аутора, жеља нам је да укажемо на значај који приватно и јавно имају у процесу констукције идентитета савременог субјекта, али и читаве савремености.

У овом истраживању појам *приватно* биће коришћен у значењу 'лично' или 'индивидуално', тј. интерпретираће се као продор и постојање тог личног / индивидуалног у јавном, дискурзивном простору савремене културе и уметности, док ће појам *јавно* у раду бити посматран пре свега као домен у којем савремена уметност врло активно учествује, можда чак активније него икада до сад. Наиме, у постмодерни успостављени су нови и посве другачији односи између живота и уметности, свакодневних и културалних пракси, који су последично резултирали и новим формама стапања високе и популарне културе. Савремени уметници прилагођавају се свакодневици и окружујућем дискурсу, и налазе начин да у њему делују – да искажу и покажу *сопство*, али и да изврше критику свакодневице и деконструишу стање савремености. Задржавајући статус, мотиве постојања, као и комерцијалну вредност дела високе уметности, и истовремено преузимајући моделе, стратегије приказивања и функционисања популарне културе, савремени уметници продукују дела која су специфична мешавина високе и популарне



културе. Уметници се интересују за свакодневицу јер у њој виде своју шансу да буду актуелни и да се приближе публици на коју желе да утичу, тј. коју желе да потакну на акцију и отпор – уметници охрабрују посматраче да и они сами изведу критику свакодневице јер то је начин да конструишу и/или деконструишу сопствени идентитет, да промене себе, а тако и своју савременост. И ту заправо долазимо до полазне и главне тезе ове студије – тзв. 'брисање тачке', односно микро-помаци којима појединци покушавају да ослободе простор за себе и своје приватно, су у времену глобалне транзиције најделотворнији, а можда и једини начин на који се јавни простор може деконструисати, а свакодневица прилагодити потребама и захтевима савременика.

Узимајући свакодневицу као тему али и (дискурзивно) подручје у којем делују, савремени уметници потпомогнути културалном индустријом чији су постали актери, (успешно) повезују уметност и живот на један нов начин. Они по потреби бришу границе између свог приватног и јавног рада и живљења, или пак те границе додатно подцртавају – а све у циљу креирања одговарајуће *тактике* којом ће се приближити публици. Уметници желе да стекну поверење посматрача и зато се пред њима отварају, уводе их у свој приватни свет и приказују им своју приватност. Они желе да посредством тих интимних наратива успоставе близак контакт са посматрачем којем уједно допуштају да се огледне у њима, тј. њиховом делу, и у односу на тог Другог дефинише *сопство*. Уметници својим делима чине транспарентним процес конструкције свог идентитета, и надају се да ће тим стопама кренути и појединци који чине њихову публику јер чврсто верују у снагу индивидуалног, као и сваког другог 'малог' и локалног, у којима виде можда и једини начин за очување различитости и супротстављање глобалној хегемонији.

*Приватно и јавно* на различите су начине уграђени у савремену уметност и на различите се начине из тих уметничких дела интерпретирају, а ова студија има задатак да управо то препозна и на основу растумачених односа приватног и јавног успостави одређену слику о конкретним уметничким делима, и на основу њих, о савременом добу у којем она постоје и делују. Такође, анализом би требало утврдити и неке од кључних карактеристика савременог субјекта и преиспитати

тезе које говоре у прилог томе да је савремена уметност простор за извођење најразличитијих критичких пракси које се у опсегу од 'чињења видљивим' до конкретних интервентних и активистичких акција баве проблемима савремености, као и да су управо савремени уметници ти друштвени актери који предлажући тактику микро-отпора хегемонији заправо помажу процесе идентификације и измештања субјекта. У том циљу, у другом делу студије формиран је узорак, односно направљен је низ студија случаја у којима се дискурзивно и интердисциплинарно (са платформи критичке теорије, нове историје уметности и студија културе) анализирају већ раније поменуте различите појаве приватног и приватности у јавном и у односу на јавно.

Докторска дисертација подељена је на два дела, први у ком је дат теоријски оквир и разјашњење кључних појмова око којих је концентрисана читава студија, и други који чине студије случаја постављене у односу на одређене проблеме савремености и савременог субјекта. У првом делу студије који обухвата четири поглавља покушавају се дати теоријске дефиниције појмова као што су: а) *савремена уметност и култура*, б) *свакодневица*, в) *приватно* и г) *јавно*. Тако, прво поглавље (*Савремена уметност и култура*) доноси опширну расправу о 'путу' уметности кроз XX век и успостављању тзв. 'уметности у доба културе', тј. савремене уметности која настаје као последица постмодерног тренда брисања граница између некада раздвојених сфера и деловања људске свести и рада, и самих услова савремености који упућујући уметност на *сада* и *овде*, односно на друштвену реалност, заправо уметност чине, у најширем смислу појма, 'политичком' или пре антрополошком. Друго поглавље (*Студије културе и нова историја уметности*) пружа увид у савремене теорије уметности и уједно успоставља теоријски оквир тумачења уметности који ће бити коришћен у овој студији. *Нова историја уметности* и *студије културе* опширно су представљене са својим историјама, перспективама деловања и кључним ауторима, а пажња је усмерена и на прелазак са естетичке на културалну анализу уметности који се догађа са укрштањем поменутих теоријских дисциплина. Постмодерно брисање

граница између високе и популарне културе и успостављање хомогенизоване савремене културе централни је проблем обрађен у оквиру трећег поглавља (*Свакодневица као место сусрета високе и популарне културе*); уклањање граница одредило је нов однос уметности и свакодневице, и уметнике усмерило ка осмишљавању *тактика* (отпора / критике) којима ће се одупрети постојећем поретку и друштвеној хегемонији. Уметници тако стварају дела којима публику 'терају' да трага за уметношћу и 'очекује неочекивано', док публика са одушевљењем прихвата ту игру и неретко је окреће у своју корист. Скупа, и свако за себе, ови произвођачи културе продукују културалне праксе у којима би смо могли препознати Лефеврове (Henri Lefebvre) *моменте* или Де Сертоове (Michel de Certeau) *тактике* – у сваком случају, праксе којима субјекти успостављају критику свакодневице и ремете је својим упадима освајајући тако простор за себе и сопствено приватно. Теоријски увод заокружен је прегледом теорија приватног и теорија јавног које доноси четврто поглавље (*Приватно и јавно*); посебан осврт направљен је на теоријско мишљење Мишела Фукоа (Michel Foucault), Анрија Лефевра, Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas) и Мишела де Сертоа који су дали и кључан допринос промишљању *приватног* и *јавног* и указали на значај који овај дуалитет има у формирању човека као индивидуе, али и друштвеног субјекта. Наравно, ово су и кључни појмови за ову студију јер њен задатак управо је да препозна односе *приватног* и *јавног* у оквиру појединачних уметничких дела и тумачећи их успостави једну дискурзивну слику како о самом делу, тако и о друштвеној стварности на коју уметници реагују.

Дефинисање односа *приватног* и *јавног* важно је како би се разоткрила и интерпретирала дела савремене уметности која, како ће се у овом истраживању испитати и надамо се показати, нису затворени системи за интимна преиспитивања уметника, нити су 'лична' у смислу да онемогућавају комуникацију са публиком. У оквиру ове студије пажња ће бити усмерена управо на она дела савремене уметности која функционишу као мале или велике исповести уметника, односно текстови којима се конструишу и деконструишу идентитети и бележе обичне и необичне приче о нашој свакодневници; анализом тих дела, осим идеје да

мапирамо одређена кретања савремене уметности и проблеме свакодневице и субјекта у односу на које се и она поставља, циљ нам је да истакнемо способност прилагођавања уметности (њених стратегија приказивања и деловања) окружујућем дискурсу захваљујући којој она остаје део свакодневице људи и успева да у њој друштвено-политички делује. Ово 'мапирање' одвија се у другом делу студије који обухвата пет поглавља концентрисаних око неких кључних појмова / проблема савременог света на које и уметност реагује. Други део дисертације почиње петим поглављем (*Приватно и јавно у глобалном поретку*) које за тему има дела Милча Манчевског (Milcho Manchevski) и Зои Леонард (Zoe Leonard), а у којем се приватно и јавно покушавају дефинисати унутар и у односу на владајући глобални поредак. У наредном шестом поглављу (*Приватно и јавно у односу на историју*) анализирају се дела Сонг Донга (Song Dong), Гордане Каљаловић-Одановић и Владимира Перића, а све како би се испитао однос приватног и јавног у односу на личну и породичну историју аутора, али и неизбежне текстове колективних историја које поменути аутори у себи носе. Крећући се кроз дела уметница Мери Кели (Mary Kelly) и Трејси Емин (Tracey Emin) у седмом поглављу (*Приватно и јавно у односу на род*) циљ нам је да приватно и јавно преиспитамо у односу на род, док ће у наредном поглављу (*Приватно и јавно у односу на тело*) на примерима Тање Остојић и Феликса Гонзалеса-Тореса (Felix Gonzales-Torres) бити дефинисани односи приватног и јавног наспрам тела. У поглављу *Приватно и јавно у односу на савремени живот и индустрију забаве* постављају се питања о односима и преплитањима уметности и 'обичне' свакодневице, односно индустрије забаве, а предмет анализе је Џеф Кунс (Jeff Koons) и његово дело-спектакл *Made in Haven* које потиरे границе између високе и популарне уметности, реалног и фиктивног, приватног и јавног. На самом крају следи *Закључак* у којем се враћамо оној основној претпоставци на којој је и заснована читава студија, а по којој је савремена уметност простор за извођење најразличитијих критичких пракси којим се кроз нове начине приказивања и деловања у јавном дискурсу покушава успоставити контакт али и извршити утицај на публику, и коначно излазимо са једном могућом типологијом савременог субјекта и мапом *тактика* којима се он може изборити за *сопство*.

# 1. САВРЕМЕНА УМЕТНОСТ И КУЛТУРА

*Уметност нема своју прошлост – то је прича која је одувек трајала и још увек траје.*<sup>1</sup>

Премиса са којом отварамо ово поглавље, али и читаво истраживање односа приватног и јавног у сфери савремене уметности и културе, у основи се супротставља традиционалној историји уметности и њеним методама историзације, а излази у сусрет жељама оних који су уметничке и културалне артефакте стварали са идејом 'непревазиђене савремености' и вечног избегавања канџи прошлости. Историја уметности данас више није само 'једна' и јединствена (каква је некада била *западна*), нити по правилу мора бити *историја* – сходно томе, читаву 'историју уметности и културе' могуће је сакупити, актуелизовати и доживети у јединственом тренутку нашег искустава. Интерпретаторова садашњост призива историју и уједно је негира; прошлост престаје да буде прошлост и на позив заинтересованог субјекта постаје његов савременик. Пратећи тако почетну премису – да уметност нема историју већ се налази у стању перманентне савремености, због чега се у свакој новој савремености може појавити као 'нова' и једнако актуелна – не можемо а не приметити како је појам *савременог* одједанпут постао централни појам у нашем поимању уметности из различитих временских димензија.

## Дефинисати савремено(ст)

У свакодневной употреби, термини *савремено* и *савременост* углавном се користе као ознака за појмове, ствари и појаве који су, на неки начин, део 'нашег' времена. Порекло појма, па и његова шира значења, долазе из латинског језика [*con-* (са) + *temporaneus* (од *tempus*, *tempor-* 'време/ временом')]<sup>2</sup> и указују на разноликост и многострукоост односа између простора и времена. Савременост је

<sup>1</sup> Став Хајнера Фридриха (Heiner Friedrich), уметничког колекционара, трговца, и оснивача музеја *Dia: Beacon* у Њујорку, који умногоме осликава и естетику саме институције *Dia*. Наведено у Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, стр. 44.

<sup>2</sup> <http://oxforddictionaries.com/definition/english/contemporaneous>, приступљено 10.03.2013, 7:33 PM

заправо *фундаментално стање нашег времена*, како у свом промишљању концепта савремености закључује Тери Смит (Terry Smith), манифестовано у најразличитијим сегментима савременог живота сагледаног на глобалном нивоу.<sup>3</sup> Савременост је шанса да се коначно напусти 'путања' *модерне*, коју је парадоксално општем мишљењу следила и *постмодерна*, и нађу нови начини и могућности којима ће се показати отпор, а самим тим и вечна жеља за опстанком и слободом.<sup>4</sup>

Појам *савремено*, иако са историјом од већ неколико векова, релативно скоро је издиференцирао своје значење и као такав ушао у употребу. Током читавог XIX и делом XX века термини *савремено* и *модерно*<sup>5</sup> користили су се као синоними, посебно када се говорило о појавама у култури и уметности. Разлоге таквој употреби ових термина, где се не осећа реална потреба за њиховим раздвајањем, Борис Гројс (Boris Groys) налази у окренутости модерне уметности према будућности. „Бити модеран значи живети у пројекту, стварати дело у прогресу“ сматра Гројс и закључује да „због овог сталног покрета према будућности, модерна уметност има тенденцију да превиди и заборави садашњост, тј. да је редукује на перманентан само-одражавајући моменат транзиције из прошлости ка будућности“.<sup>6</sup> Ипак, средином прошлог века из визуелних уметности

---

<sup>3</sup> Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, стр. 255.

<sup>4</sup> Antonio Negri, „Contemporaneity between Modernity and Postmodernity“, у Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 23-29.

<sup>5</sup> Према Оксфордском речнику (<http://oxforddictionaries.com/definition/english/modern?q=modern>, приступљено 15.03.2013, 12:44 PM) термин *модерно* (modern) води порекло из латинског *modernus* које пак своје порекло има у старолатинском *modo* које је у та давна времена, када је цивилизација још била груписана око обала Медитерана, означавало оно што се десило 'баш сада', односно појаву оног потпуно непредвиђеног у иначе устаљеном ритму времена. Ово значење задржало се све до касног средњег века када је *модерно* суочено са свешћу о *прошлим*, о чему сведоче и писања Св. Августина: „Постоје три времена: садашње време прошлих ствари; садашње време садашњих ствари; и садашње време будућних ствари“. Током модерне историје, односно претходна два века, *модерно* је са успостављањем нових и другачијих друштвених околности и начина живота, променило своја значења и добило чак своју епоху (модерну) и своју уметност (модернизам). Видети: Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, стр. 5; и Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 6-7.

<sup>6</sup> Boris Groys, [www.mc.pitt.edu/overview-Resources.asp](http://www.mc.pitt.edu/overview-Resources.asp), наведено према Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 7.

потекла је иницијатива за дистанцирањем ова два појма, иницијатива која се из садашње перспективе показала сасвим оправданом – заиста, визуелним уметностима требали су различити називи којима би се означила уметност до средине осамдесетих година прошлог века и након тог периода.

### Шта је савремена уметност?

Одговарајући на ово питање већ у уводним разматрањима истоимене књиге *Шта је савремена уметност?*<sup>7</sup> Тери Смит констатује како савремена уметност увек (и одувек) започиње питањем шта она сама јесте. Сетимо ли се премисе са почетка поглавља и става да је уметност увек (у свом стварању) савремена, увидећемо како је и ово питање, увек другачије 'упаковано' и изнова постављено, једна од константи уметности. У *нашој савремености*, ми ћемо га, нама и за нас, поново упутити: шта је савремена уметност?

Питање које смо учестало поновили већ неколико пута, на први поглед има прилично једноставан, чак подразумеван одговор. Савремена уметност<sup>8</sup> тако би била уметност која настаје у овом тренутку, односно (актуелна) уметничка пракса о којој се говори и пише у тренутку њеног настајања.<sup>9</sup> Проблем са оваквом дефиницијом 'савремене уметности' је у томе што заправо сам појам (очигледно неухватљив по својој природи) остаје недефинисан – сагласност актуелности и духа времена, који се овде узима као главни критеријум дефинисања, је заправо нешто што имамо у свакој епохи и сваком уметничком стилу, па зато и имамо толико различитих савремености које се, како је и на почетку поглавља речено, у различитим тренутцима интерпретације могу призвати и по потреби актуелизовати. Постоје и дефиниције по којима је 'савремена уметност' већ инкорпорирана у културално-историјски систем XX века унутар ког најчешће означава уметност која датира од средине прошлог века и представља завршну фазу високог

---

<sup>7</sup> Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009.

<sup>8</sup> Појам 'савремена уметност' почео се употребљавати у британској критичкој теорији уметности четрдесетих и педесетих година XX века, а први пут је штампан 1951. године у књизи Херберта Рида (Herbert Read) *Савремена британска уметност*. Видети: Herbert Read, *Contemporary British Art*, Penguin Books, London, 1951.

<sup>9</sup> Видети: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 632-633.

модернизма или почетак постмодернизма. Ипак, аргументација која је ишла у прилог ауторима који савремену уметност смештају у деценије друге половине прошлог века, из данашње перспективе више не изгледа убедљиво; не само да је временски оквир тако схваћене *савремене уметности* у међувремену постао проблематичан, већ је и сама постмодерна са својим 'крајем историје', 'крајем модерног друштва'<sup>10</sup>, 'крајем уметности'<sup>11</sup> и успостављањем 'постисторије'<sup>12</sup>, поменуте дефиниције суштински довела у питање. Након првобитног туговања због 'постмодерног краја', уследило је својеврсно осећање среће, чак узбуђење због тог (иако привидног) 'ослобођења од историје'<sup>13</sup> које је у уметности резултирало појавом различитих а истовремено присутних, хибридних и еклектичких, најчешће критичких уметничких текстова који се на један сада нов начин укључују у друштвену реалност и раде са њом.<sup>14</sup> Већ средином осамдесетих година одређене уметничке (али и теоријске) праксе постало је немогуће одредити и обухватити термином 'постмодерна'; подстакнута променом технологије уметничког стварања, гласом критике, али и активношћу моћних интернационалних институција и куратора, баш као и друштвеним променама, односно условима нове и сада измењене свакодневице, уметност пред крај девете деценије прошлог века улази у нову фазу коју већина савремених аутора која се бави интерпретирањем савремене глобалне уметничке праксе означава термином *савремена уметност*.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Видети: Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, The Free Press, New York, 1992.

<sup>11</sup> Arthur C. Danto, "The End of Art", *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, стр. 107.

<sup>12</sup> Arthur C. Danto, „Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary“, *After The End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997, стр. 12.

<sup>13</sup> Boris Groys, *On the New*, доступно на:

<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/groys1002/groys1002.html>,

приступљено 20.10.2014, 6:03 PM

<sup>14</sup> Видети: Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012; Hal Foster, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012.

<sup>15</sup> Brandon Taylor, *Art Today*, Laurence King Publishing, London, 2004; Zoya Kocur, Simon Leung, „Introduction“, Zoya Kocur, Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985. (second edition)*, Wiley-Blackwell Publishing, 2013, стр. 1-5; Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art?“, Zoya Kocur, Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985. (second edition)*, Wiley-Blackwell Publishing, 2013, стр. 64-71.



Управо у овом значењу појам савремене уметности ће бити коришћен и у овој студији, односно њиме ће се означити хетерогене уметничке праксе настале од средине осамдесетих година до данас. У том смислу, од посебног значаја ће нам бити интерпретације и систематизације савремене уметности које изводе и заступају Тери Смит<sup>16</sup> и Александар Алберо (Alexander Alberro)<sup>17</sup>. Смит и Алберо слажу се у оцени да је савремену уметност немогуће посматрати, дефинисати и интерпретирати независно од самих услова савремености у којима она настаје и на које 'одговара', и у оба случаја као кључну годину преласка, тј. својеврсног почетка савремене уметности виде 1989. годину. Година у којој је срушен Берлински зид по Александру Алберу представља почетак новог историјског периода који ће обележити распад Совјетског Савеза, многобројна и константно обнављана ратна жаришта широм планете, затим растући утицај глобализације, пуна интеграција електронске и дигиталне културе, као и сами услови живота унутар данас хегемонско доминантног система економског неолиберализма; у контексту уметности, Алберо сматра да је управо у периоду између 1989. и 1991. године удруженим деловањем различитих (а претходно поменутих) друштвено-културалних фактора изазвана промена чији је резултат савремена уметничка пракса која се битно разликује од претходне, а која настоји да у пуној мери оствари комуникацију са посматрачем, односно да активно учествује у свакодневици и домену јавног. Како би тај циљ био остварен, у новој уметничкој продукцији савременост је апсолутно центрирана и појављује се као „предочено, присвојено, манипулисано или модификовано сведочанство о *сада* и *ту*“<sup>18</sup>, односно као критички текст који актуелузује и проблематизује савремено, а субјекте савремености наводи на 'разговор' и (приватно и/или јавно) деловање.

У Смитовој интерпретацији, савремену уметност је (такође) немогуће дефинисати независно од њеног политичког, тј. ширег друштвеног контекста и то управо због њене суштинске условљености и повезаности са животом, са

---

<sup>16</sup> Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009.

<sup>17</sup> Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art?“, Zoya Kocur, Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985. (second edition)*, Wiley-Blackwell Publishing, 2013, стр. 64-71.

<sup>18</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, стр. 26.

реалношћу, односно са условима савремености којих смо сви постали свесни почетком овог века, али који су ненаметљиво присутни у нашој свакодневици још од 1989. године и пада Берлинског зида.<sup>19</sup> По овом аутору, савремена уметност је ознака за уметност у времену глобализма и транзиције, односно ознака за актуелне уметничке праксе које се разликују од стратегија и тактика еклектичког постмодернизма, а које подразумевају отворен и променљив, номадски приступ како уметности тако и животу. Смит, за кога *савремена уметност* није ни крај модерне, нити постмодерна уметност, се пита: „Међу последицама модерности, и у протицању постмодерности, како да знамо и како да покажемо шта значи живети у условима савремености?“<sup>20</sup> У (пост-)постмодерно доба Смит сматра да уметност и нема других опција него да једноставно буде савремена и покуша да у свој присутној комплексности опише 'своје' доба. Савремена уметничка пракса морала се одрећи и модернистичке (најчешће утопијске) и постмодернистичке (еклектичке) традиције, као и њихових историцизама и постисторицизама, а пригрлити сопствени тренутак који јој је пружен да ради са њим, бележи га, мења. Да су ово водећи циљеви савремене уметности и заправо предиспозиције њеног постојања, потврђује и Борис Гројс: „Савремена уметност заслужује то име ако манифестује сопствену савременост – а не само тиме ако је у текућем времену начињена или изложена. Тако, питање *Шта је савремена уметност?* покреће питање *Шта је савременост?* и *Како савременост као таква може бити показана?*“<sup>21</sup>

Питања која Смит и Гројс постављају кључна су и неопходна како би се дао одговор на оно централно питање – *шта је и каква је савремена уметност?* Назнаке које смо ми већ дали о појмовима 'савременост' и 'савремена уметност', значајне су али и недовољне како би се пружио одговор на ово комплексно питање које захтева знатно ширу расправу од оне коју смо ми покушали да водимо на

---

<sup>19</sup> Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, стр. 6.

<sup>20</sup> Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. XIII

<sup>21</sup> Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014, 10:22 PM

претходним страницама. Зато, расправу ћемо изнова отворити. Поновићемо још једном нашу одлучност и жељу да се кроз ово истраживање посветимо интерпретирању уметности и културе *наше* савремености; у том циљу, покушаћемо најпре да разазнамо и утврдимо главне карактеристике 'нашег времена' и за почетак препознамо уметност те савремености, анализирамо је (укључујући њено порекло, садржај, циљеве...) и финално, успоставимо однос те (савремене) уметности са њеном (и нашом) савременошћу.

### **У трагању за савременим - мапирање модерне и постмодерне**

Изворе модерне уметности било је неопходно утврдити како би била исписана историја модернизма – тврдио је, и тако описивао сопствени метод, велики историчар модернизма Ђулио Карло Арган (Giulio Carlo Argan). Следимо ли његов пример, за писање једне од могућих историја савремене уметности биће онда неопходно наћи изворе савремене уметности који се, претпоставићемо, морају налазити у модернизму и његовој последњој етапи, постмодернизму. Такође, одавно је познато и да се историја уметности, као ни било које друго и другачије изучавање уметности, не може одвојити од политичке и економске историје, и обрнуто; однос уметности и друштва је однос два толико међусобно испреплетана облика људске свести и делања, да би дефинисање тог односа морало бити почетак сваког изучавања како друштва, тако и уметности. Због посебно интересантних односа у које су уметност, култура и друштво ступали током прошлог века и свеукупног убрзања тока историје, XX век важно је (архивско) подручје за анализу, испитивања и преиспитивања која нам могу помоћи и у конструисању слике (наше) савремености.

Успостављањем дијалектичког односа између *класичног* и *романтичног*, као појмова кроз које се по Аргану могу сагледати две велике фазе историје уметности<sup>22</sup>, а уз кључну промену технологије стварања уметничког дела, крајем

---

<sup>22</sup> Ђулио Карло Арган препознаје две велике фазе у историји уметности: *класичну* (уметност античког света, грчко-римска уметност и све оно што се сматра њеним оживљавањем у хуманизму XV и XVI века) и *романтичну* (хришћанска уметност средњег века, романика и готика). Модерна

XIX века отворено је ново, модерно поглавље у историји културе и уметности. Индустијска производња прекинула је вековну традицију занатске производње уметничког дела и на сличан начин на који је трансформисала обичну свакодневицу, изменила и продукцију уметности. Уметник, који у налету индустријализације и даље ствара по узору на природу и мануелно обликује своје дело, често се супротставља власти (упркос чињеници да је и сам део владајуће буржоаске класе) јер не успева да јасно и у перспективи види своје место у оквиру новоуспостављеног техничко-економског система производње. По Ћ. К. Аргану, уметник зато бира улоге *интелектуалца* и *боема* кроз које се дистанцира од владајуће класе и даје себи за право да кроз различите облике свог деловања покаже жељу и тенденцију за реформом друштва и укупне свакодневице; промена је делом у томе да се уметност више не ствара са идејом 'вечног трајања' већ са циљем да дела уметности осликају или 'стварају' савременост, да учествују у њој! – ту улогу и те циљеве уметник је задржао до дан данас, наравно уз модификације које је само време захтевало.

Истовремено превазилажење поменутих модела, и класичног и романтичног, који су кроз читаву (пре-модерну) историју служили као посредници између уметника и њихових поетика, и донекле непосредне реалности, на најбољи могући начин осликава се у Курбеовом (Gustave Courbet) 'новом програму' који је овај француски реалиста постепено најављивао још од 1847. године: тотални реализам и непосредно суочавање са реалношћу, независно од било које претходно утврђене политике.<sup>23</sup> Већ у том раном Курбеовом ставу препознаје се дух новог времена и нове уметности – историја уметности се сада поштује али се не наслеђује и њено поимање света, системи вредности, модели приказивања, нити идеје.

---

уметност се по Аргану, 'пак заснива на дијалектичком односу ова два појма. Видети: Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000* I deo, Clio, Beograd, 2004, стр. 21.

<sup>23</sup> Иако је чувени *Манифест реализма* Курбе објавио 1855. године (као пратњу сликама које је званични париски *Салон* претходно одбио), Арган као кључну годину за Курбеов 'нови програм уметности' узима 1847, годину за коју се везују Курбеова путовања у Белгију и Холандију где је у сусрету са делима холандских мајстора, попут Халса (Frans Hals) и Рембранта (Rembrandt van Rijn), Курбе учврстио своје уверење да сликари треба да 'портретишу' живот око себе. Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000* I deo, Clio, Beograd, 2004, стр. 75; Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation (Oxford History of Art)*, Oxford University Press, 1999, стр. 13.

Визуелни утисци у значајној су мери ослобођени старих манира и прошлих искустава; побуна коју су још романтичари повели против класицизма и академизма, традиционалних и канонских форми визуелног представљања, а све са идејом да се промовише идеја о слободном уметнику који пред публику излази са сликом сопственог доживљаја света, својеврстан врхунац доживљава у Курбеовом делу *Атеље уметника: истинита алегорија у којој је сажето седам година мог уметничког живота* којим аутор визуелизује мит о индивидуалним слободама уметника, о слободама и ограничењима модерног човека. Због храбрости да отворено и јасно говори о положају (деветнаестовековног) модерног уметника, Гистав Курбе заузима посебно место у историји модерне уметности, док се 1855. година (када је изложио поменућу слику) често у историјама сликарства помиње као почетна тачка модерне уметности.<sup>24</sup>

На промену уметничког програма средином XIX века утицала је још једна појава која датира из 1839. године – откриће фотографије. Нови медиј који је технички надмоћно, једноставно и брзо бележио стварност проузроковао је такозвану *кризу слике* (сликарства). Фотографски медиј показивао је своју надмоћ приликом бележења стварности али и у поступцима копирања и умножавања који су се током XIX века показали неопходним за функционисање нове свакодневице – осим у портретском бележењу и појединим жанр-сценама за личну употребу грађана, фотографија је осим уметности и науке, своју примену нашла и у штампи и пропагандним материјалима. Открићем фотографије најављена је „цивилизација слике и ера бескрајног ланца копија у коме ће се

---

<sup>24</sup> У опширној расправи вођеној са циљем да се временски лоцира почетак модерне уметности, Ричард Бретел (Richard R. Brettell) у разматрање узима четири историјска тренутка: а) 1855. годину када Курбе објављује 'манифест реализма'; б) 1846. годину када Бодлер (Charles Baudelaire) упућује позив уметницима да 'буду део свог времена', као и 1863. када је његов есеј на исту тему („Сликар модерног живота“) одјекнуо светском културном јавношћу и извршио снажан утицај на уметност с краја XIX и почетка XX века; в) 1848. годину када су Европу потресале револуције које су значајно утицале на све сегменте друштвеног живота, па и на културу и уметност; и г) 1863. годину (опција којој је Бретел лично највише наклоњен) када је на чувеном *Салону одбачених* Едуар Мане (Édouard Manet) изложио такође чувени *Доручак на трави*. Иако се ни датум ни година почетка модерне уметности не могу прецизно утврдити, сигурно је да у управо у средишњој деценији XIX века долази до великих промена из којих произилази и модерна уметност. Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation (Oxford History of Art)*, Oxford University Press, 1999, стр. 5-7.

изгубити сазнање о оригиналу<sup>25</sup>, што је појава о којој ће у чувеном есеју „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“<sup>26</sup> писати и Валтер Бенјамин (Walter Benjamin). Техничке могућности репродуковања фотографији су омогућиле привилеговано место у грађанском друштву, пре свега зато што су фотографију чиниле релативно јефтином и због тога доступном готово свима, без обзира на социјалне и културне разлике. 'Слика сликарства' морала је из сопствене кризе изаћи са једним новим 'програмом' који ће је и даље везивати за реалност, али реалност коју ће она представљати на начине непознате фотографском медију. Привилегија слике у том периоду и даље је била боја, као и чињеница да у сваком друштву има оних који желе нешто јединствено и другачије, што је уметност искористила на најпозитивнији могући начин и своја дела (продукте класичних ликовних медија) наметнула као ексклузивне објекте. Уметност се окренула реалности душе и унутрашњих стања човека, као и 'хватању' спољашњости на сасвим нове начине који, комбинујући реалност са физиолошким доживљајем уметника, драстично мењају сликарску површину. Штавише, брзо након 'опоравка слике' сликари прихватају фотографију и почињу да је користе као помоћно средство у сопственом стваралачком поступку, показујући тако да техничке новине могу бити претња али не и знак 'краја (класичне) уметности'; техничке и медијске новине само подстичу нова догађања унутар уметности и отварају нова поглавља (историје) уметности.

Прелазак са класичне традиције, која је (упркос техничким новинама и духу новог времена које се већ осећало) остала присутна у уметности све до краја XIX века, на модерну уметност XX века није био лак; ипак, основе 'нове уметности' у том су периоду већ почеле да се диференцирају и стидљиво показују кроз уметничку праксу. Тенденцијама модерне уметности својствени су: 1) одбацивање узора античких модела у техници и у стилу, 2) подстицање преплитања високе и примењене уметности ради свеукупног (животног и свакодневног) искуства уметности, 3) тежња ка постизању и успостављању интернационалног,

---

<sup>25</sup> Milanka Todić, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001, стр. 30.

<sup>26</sup> Видети: Valter Benjamin, "Уметничко дело у веку своје техничке репродукције", *Есеји*, Nolit, Beograd, 1974, стр. 114-152.

европског стила у уметности, 4) приказивање 'духовности' која је инспирација, а уједно и последица индустријске револуције, 5) истраживање декоративне функционалности, 6) бежање у природу и на маргинализована места која подстичу човекову праву природу и његово снажан израз, али и учешће уметника у урбаном градском животу који се промовише кроз дела уметности, 7) концепт експресије, односно истицања уметничког *Ја*, 8) истицање аутентичности уметничког дела, 9) проналазак савремених сликарских решења која ће уметницима омогућити да на адекватан начин презентују, тј. 'осликају' модерно доба, итд.<sup>27</sup> Кроз *модерну*, свет уметности окреће се 'својој савремености', дистанцира се од класичне лепоте и, како пише Бодлер (Charler Pierre Boudelaire) у есеју „Сликар модерног живота“<sup>28</sup>, постепено се окреће истраживању и бележењу оне посебне лепоте, лепоте датих услова и сопственог доба.<sup>29</sup> Бодлер истиче и разлику између *уметника* кога одређује као локалца и специјалисту заната везаног за своју палету, и *светског човека* који 'пак има могућности да 'ослика своје доба'. Модерни уметник / светски човек зато мора бити прави космополита, духовни становник свемира, онај кога интересује цели свет, коме је радозналост полазна тачка његовог генија; онај који храбро упознаје живот и налази начине да та искуства некако и забележи. У делу таквог уметника Бодлер сматра да се *модерност* може осетити, а права оригиналност уметности испољити јер она управо и „долази од печата који време утисне у наша осећања“.<sup>30</sup>

Интересантно је и да се на основу ових писања могу уочити знатна поклапања Бодлеровог појма *модерно* са Смитовим појмом *савремено* – оба аутора се кроз поменуте термине залажу за уметност која треба да буде део свог времена, да пригрли сопствени тренутак у којем настаје и својим га језицима, дискурсом, формама, медијима и техникама опише; како би успео да произведе такво дело, и Бодлеров и Смитов уметник морају бити радознали, отворени ка свету, морају бити

---

<sup>27</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000* I deo, Clio, Beograd, 2004, стр. 156; Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas (New Edition)*, Blackwell Publishing, 2003, стр. 127.

<sup>28</sup> Видети: Šarl Bodler, „Slikar modernog života“, *Svetionici. Intimni dnevници*, Narodna knjiga, Beograd, 1979, стр. 63-118.

<sup>29</sup> Исто, стр. 64.

<sup>30</sup> Исто, стр. 79-80.

'светски човек' или номад<sup>31</sup>, или етнограф<sup>32</sup>. Можемо закључити зато да је потреба за уметношћу коју 'живе' и уметник и публика, и која је у складу са својим временом, једна од суштинских потреба друштва у различитим савременостима.

Свесно или не, уметност (увек) осликава друштво и епоху у којој настаје, па је и модернизам представа 'модерног европског стања' с краја XIX и почетка XX века. Модернизација произишла из техничког напретка и све веће употребе машине (која постепено прераста у човекову зависност од ове техничке направе), била је праћена одговарајућим социјално-културним променама у виду *стила живота* (од изгледа и функција модерног града до личних потреба и задовољстава модерног грађанина). У тим новим условима, уметност се морала прилагодити времену и наћи своје место, што се односило и на улогу самог уметника. Око 1900-те године функција уметника била је у својеврсној кризи јер иако се уметност 'велича' (нпр. отварају се и промовишу светске изложбе модерне уметности), она сувише 'пита' и прави проблеме индустријској буржоазији, због чега уметност и друштво ступају у прилично затегнуте односе. Тако, упркос чињеници да је *модерна* започела у атмосфери потпуног одушевљења индустријском револуцијом, већ до краја прве деценије XX века уметност је искусила и тамну страну модерне свакодневице у којој су формиране и прве (историјске) авангарде.

Како је већ и наговештено, промене 'света уметности' током прве половине прошлог века обухватале су, осим промена сликане структуре, тј. удаљавања слике од директног приказивања предмета, и корениту иновацију ликовних језика коју

---

<sup>31</sup> Žil Delez, Feliks Gatari, *Rasprava o nomadologiji*, доступно на: [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html), приступљено 01.08.2012, 6:34 PM

<sup>32</sup> Парадигмом о уметнику као етнографу Хал Фостер (Hal Foster) потврђује да је једна од основних потреба уметности и уметника да иду у корак са временом и реагују на савременост која их окружује. Указујући на промену која се догодила у односу на тридесете године прошлог века када је у чувеном тексту „Писац као произвођач“ (Valter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, стр. 95-113) Бенјамин позивао уметнике левице да стану на страну пролетеријата, и попут револуционарних радника учествују у оспоравању буржоаско-капиталистичке културе, њених норми и институција, Фостер истиче да је нови објект удруживања пред крај прошлог века постало културно и/или етничко *друго*. Проблематика расе и колонијалне опресије временом је заменила проблематику класе и капиталистичке експлоатације, а како би био у могућности да одреагује на окружујући дискурс и актуелне проблеме, уметник неретко преузима и компетенције етнографа и/или антрополога и својим се деловањем бори за успостављање нове политике различитости. Видети: Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 182-204.



је авангардна уметност покренула, а све са идејом 'потпуног преуређења' свакодневице у којој се 'пак конструишу и друштвено-политички односи и свет уметности. Авангардни уметници *уметност* и *живот*, односно свакодневицу, доводе у посебно близак однос – уметник тежи постизању *тоталног уметничког дела*<sup>33</sup>, односно, он 'живећи уметност' покушава да продре у друштвену свест и трансформише је.<sup>34</sup> Иако се из данашње перспективе авангардни пројекти виде као (неостварене) утопије, они су оставили снажан траг у историји културе, и трајно уздрмали свест уметника који од тад па до данас знатно више пажње обраћају на односе које кроз сопствено дело успостављају са друштвом (и обрнуто).

Након Првог светског рата свет је изнова доживео трансформацију – модерни град изнова је пројектован, али сада у складу са новим друштвеним уређењем у којем радничка класа представља нову политичку снагу којој се такође мора удовољити. У питању је историјски период током којег су у Европи функционисала три различита идеолошко-друштвена уређења – комунизам, фашизам и либерални капитализам индустријализованог Запада – која су на различите начине оставила трага на културу и уметност. Иако је у сваком од поменутих друштвених система уметност била 'контролисана' (у распону од благих цензура до угњетавања, и од пројектованих слобода до дириговане уметности), истрајала је у свом настојању да не изгуби додир са друштвеном стварношћу – било да се појављује у реалистичној или апстрактној форми, уметност истражује однос између уметничког и друштвеног, а инспирацију налази или у индустријализацији и раду машине (конструктивистичка обележја) или 'пак снагу црпи из имагинације уметника. Указивањем на значај појединца, уметници својом индивидуалном и креативном праксом интервенишу у свету који желе да промене.

---

<sup>33</sup> *Тотално уметничко дело* настаје обједињавањем различитих медијских, дисциплинарних и концептуалних модела изражавања, стварања и понашања у јединствено уметничко дело. Видети опширније у Мишко Шувковић, *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 724.

<sup>34</sup> Више о деловању уметника ране (историјске) авангарде, о критици и провокацији (буржоаских) институција културе и уметности коју су спроводили, негацији аутономије уметности и њиховим покушајима успостављање 'нове' уметности, видети у Peter Birger, *Теорија авангарде*, Narodna knjiga, Beograd, 1988.

На врло специфичан начин, комбинујући поменуте конструктивистичке и имагинарне тежње, током Првог светског рата и све до средине двадесетих година, делује дадаистички покрет који за разлику од других авангардних струја које настају из жеље за сазнањем, тумачењем стварности и учешћем у њој, означава оповргавање установљених вредности грађанског друштва, па и (оног) концепта уметности који је грађанска култура дефинисала. Одбацујући логику, *мимезис* и традиционалну верност једном чулу, дада развија специфичне изражајне технике. Дада преиспитује историјско схватање уметности као форме и форме као предмета, и оспорава идеју уметничког дела које нужно мора бити један предмет било које посебне врсте.<sup>35</sup> Важно је да дело носи и ефектно презентује одређену поруку. Промене које је дада иницирала и увела у поимање уметности снажно су утицале на читаву каснију уметност, и посебно, због присуства префињене ироније и радикалног преиспитивања концепта уметничког дела, на покрете попут неодаде и флукуса, а затим и на концептуалну, постмодерну и савремену уметност.

Сасвим јединствена и изразито важна фигура дадаистичког покрета, али и читаве историје уметности, је Марсел Дишан (Marcel Duchamp) – уметник који посредством својих *ready-made* објеката коначно раздваја идеју уметности од идеје форме. Дишан издваја један обичан предмет индустријске производње из његовог устаљеног контекста, у којем он има одређено значење, и поставља га у ново окружење. Он одсеца себи руке и ради главом. Минималном ауторском интервенцијом, а посредством свемоћног уметничког језика, он 'украдени' предмет из свакодневице преображава у уметничко дело чију „естетску вредност одређује чист ментални чин, друкчије понашање у односу на реалност, а не технички поступак или рад“<sup>36</sup>, или, како сам Дишан наводи: „оплеменио сам баналност, тако што сам је отргао од анонимности и подарио јој дуготрајност. Чинио сам и чуда: претворио сам, на пример, писоар у фонтану“<sup>37</sup>. Дишан поставља нове критеријуме у области уметничке продукције и рецепције, и отвара питање статуса

---

<sup>35</sup> Filip Mison, "Umetnost kao simbol ili stvar\*", *Treći program RB*, broj 64 – I, Beograd, 1985, стр. 282.

<sup>36</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 II deo*, Clio, Beograd, 2005, стр. 77.

<sup>37</sup> Akile Bonito Oliva, *A.B.O.M.D.*, Svetovi, Novi Sad, 1999, стр. 6.

(модерног а затим и савременог) уметничког дела, дела које се из самог објекта трансформисало у извођачку праксу уметника. Сагледано из данашње перспективе, Дишан није само отворио питање статуса већ и спровео тај процес – Дишан и његови *ready-made* објекти променили су статус уметничког дела<sup>38</sup> и, самим тим, развојни пут уметности током последњих сто година.

Након Дишанове интервенције и Другог светског рата, уметност наставља да експериментише са новим језицима и мења се у складу са новом послератном стварношћу. Окупација Париза, идеолошка и економска криза у разрушеној Европи, као и чињеница да је склањајући се од ратног вихора велики број уметника (правих звезда европског модернизма) и других интелектуалаца пребегао у Америку, допринели су да се измени уметничка географска мапа и Њујорк постане нови центар светске уметности. Европска традиција модернизма прилагођава се сада новим условима и новој средини у којој (европски) утопијски реализам није добродошао, али се зато експресионизам развијао у налету. Уметници (апстрактни експресионизам) под утицајем Јунгове (Carl Gustav Jung) теорије несвесног, беже 'сами у себе', инспирацију налазе у миту, архаичним формама, наслеђу надреализма и дадаизма. У варијанти америчког модернизма разлика између апстрактне и репрезентативне уметности се у потпуности брише – апстрактна уметност постаје представљачка јер она *показује* „неурозе нашег времена“, она је „реализам нашег времена“. <sup>39</sup> Апстрактна слика педесетих година прошлог века у Америци знатно се разликује од апстрактног сликарства претходно рођеног у Европи које је произишло из раније традиције, односно које је било производ свођења ликовних елемената и примењиваних конструктивистичких решења у обликовању слике. Америчка апстракција продукт је слободе коју су (амерички) уметници, ослобођени традиције, осећали пред платном и њихове потребе да буду савремени, тј. у току са својом стварношћу. Заправо, можда је баш таква, географска, структурална, идејна... промена и била неопходна уметности којој 'крај' као да никада није био

---

<sup>38</sup> Harold Osborne, „Šta je to umetničko delo?“ (temat), *Treći program RB*, broj 64 – I, 1985, стр. 257-290.

<sup>39</sup> Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas (New Edition)*, Blackwell Publishing, Malden, MA (USA) – Oxford (UK) – Carlton, Victoria (Australia), 2003, стр. 559.

ближе него након Другог светског рата. Питање које се постављало пред цивилизацијом у том тренутку било је *може ли послератно друштво бити креативно?* Одговор, и то потврдан, стигао је из Америке. Наравно, та нова уметност морала је бити у складу са актуелним тренутком, па зато и сасвим другачија: развијају се нове технике, медији, нова естетика која сада одговара новом масовном друштву и његовим потребама.

У периоду хладног рата блоковска подела удаљила је уметност Истока (СССР) и Запада (капиталистички свет). Из идеолошких разлога западни блок допуштао је слободу, баш као што их је из идеолошких разлога источни ограничавао; у питању није била 'права демократија' капиталистичког света већ идеја да се јавно покаже различитост од тоталитарног источног режима. Упркос овим очигледно различитим условима за уметничко деловање, уметници и на Западу и на Истоку су усамљени појединци неуклопљени у токове савременог друштва. Вера авангарде у идеологију, утопије и стални напредак трајно је замрла у катастрофи рата, а уметнику је кроз читаву другу половину прошлог века, па и до данашњег дана, остало само да верује у сопствену, субјективну моћ и да та 'субјективна стања' што директније (уписом руке, сопственим телом или употребом нових медија) уписује у дело. Тако, из *Њујоршке школе* апстрактног експресионизма лагано провирује 'личност америчког уметника', гринберговског (по Клементу Гринбергу / Clement Greenberg), отуђеног и посебног, *лик* који ће бити модификован већ деценију касније са појавом уметности Ендија Ворхола (Andy Warhol) и Роја Лихтенштајна (Roy Lichtenstein), теоријом Ролана Барта (Roland Barthes) и Ги Дебора (Guy Debord), али и проласком најкритичније тачке хладноратовског сукоба, економским опоравком (западног) света, успостављањем масовног друштва и успоном популарне културе. Са европског енформела и њујоршког апстрактног експресионизма, уметници су прешли на иконицке приказе свакодневице. Друштво је престало да буде простор међуљудских односа и види се сада само као место размене, чистог протока робе и њеног представљања – унутар такве друштвене ситуације и уметничко дело престаје да буде јединствен производ,

и појављује се као 'поновљено дело'<sup>40</sup> (обичне свакодневице) у стилу поп-арта. Уметници седме деценије су 'нормални субјекти' који нити су отуђени од друштва (или бар то јавно не показују), нити су заслепљени утопијским пројектима попут авангардних субјеката; чини се да они прихватају 'нову свакодневицу', односно стварност високоразвијеног западног индустријског и постиндустријског масовног друштва, не везују се за њу већ је само приказују (можда критикују, можда величају). У новој уметничкој пракси поп-арта која означава прелазак са модернистичке на постмодерну уметност, улоге и уметника и уметности поново су измењене. Баш на том месту, у том историјском тренутку када изнова провирује питање о крају или 'пак новом руху уметности, Арган своје истраживање и интерпретирање историје модерне уметности закључује речима:

*Ако друштво будућности и даље буде сматрало да једино естетско искуство гарантује слободно и другачије индивидуално искуство света, и ако се то искуство буде остваривало средствима из свог система, уметност се више неће правити четком и кредом, већ ће као меморија и промишљање уметности позитивно утицати на нове начине естетског искуства. Сетимо се да је током читаве своје историје уметност била начин индивидуалног искуства, мануелан рад којим се преносило значење појмова. Ако се сачува слобода личности, у друштву масовне културе промишљање и меморија уметности још могу бити креативни подстицаји који, долазећи из дубине историје, могу уродити индивидуалним искуством које неће уништити, већ ће поново уздигнути колективно искуство.<sup>41</sup>*

Очување индивидуалног искуства које предочено кроз уметничко дело може подстаћи оно колективно искуство, Арган види као предуслов за очување и стварање сваке уметничке традиције / праксе, па и оне која је пратила појаву

---

<sup>40</sup> Питање 'поновљеног дела' је заправо питање губитка или нестанка *ауре* уметничког дела. Аура је изузетна чулна вредност уметничког дела, односно, како ју је прво дефинисао Валтер Бенјамин, формулација култне вредности уметничког дела у категоријама просторно-временског опажања. Због тога, по Валтеру Бенјамину, аура је карактеристика коју са техничком репродукцијом уметничка дела губе. С друге стране, важно је напоменути да појам *ауре* налазимо и код Адорна (Theodor Adorno) с тим што његову ауру осим времена и простора чини и садржај – тако, по Адорну (чијем ставу ћемо се приклонити у овом раду), уметност опстаје чак и у технолошком, масовном друштву. Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 107; Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 III deo*, Clio, Beograd, 2006, стр. 11; Valter Benjamin, "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, стр. 114-150.

<sup>41</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 II deo*, Clio, Beograd, 2005, стр. 224.

масовног друштва, а коју данас најчешће називамо *постмодерном*. Значи, уметност је поново 'преживела' и још једном се прилагодила (својој) новој савремености.

Иако се криза модернизма и модернистичких постулата осећала још крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века,<sup>42</sup> ауторитет високог модернизма озбиљно је уздрман, па и окончан, тек крајем седме деценије када долази до суштинских размимоилажења модернистичких идеја са актуелним историјским тренутком и уметничком праксом која га је осликавала. У том периоду јавља се коначно отпор према концепту живота који намеће потрошачко друштво, отпор који зачудо не долази из супротстављеног источног блока, већ из саме сржи потрошачког, капиталистичког света. Омладинске, студентске и интелектуалне групе спремне су за самокритику и почињу културну револуцију која се наравно пресликавала и на тадашњу уметност. Дишанове интервенције оживљавају се у новим праксама уметности у којима уметничко дело престаје да буде не само уметнички, већ било какав објекат – тежиште уметничког стварања преноси се на субјект уметника, на његову особу, физичко присуство самог тела, извршење његовог уметничког циља, ритуала. Ствара се са „уверењем да је предмет уметности сам језик и да истраживање више није испробавање нових техника, већ анализа употребљених језичких средстава“.<sup>43</sup> Уметничко дело постаје условљено контекстом, излази из својих познатих оквира и 'постаје' амбијент; теме и материјале за своја дела, као и поводе за своје деловање, уметност налази у самом животу. Сада без утопијских пројекција<sup>44</sup>, и уз дозу свести о већ спроведеној институционализацији уметности спроведеној кроз конструисање тзв. *система уметности*<sup>45</sup>, уметност се укључује у ток друштвених промена и са своје ограничене позиције покушава да повуче одређене потезе којима ће, кад већ не може променити читав савремени живот (што је била жеља првих авангарди),

---

<sup>42</sup> Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, Washington, 1987, стр. xiii

<sup>43</sup> Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 III deo*, Clio, Beograd, 2006, стр. 12.

<sup>44</sup> Уметност с краја шездесетих и током седамдесетих година прошлог века покреће здрав процес деидеологизације, односно превазилажења еуфоричних представа о утопији и уметности као вечном експерименту. Видети: Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 III deo*, Clio, Beograd, 2006, стр. 24.

<sup>45</sup> Видети: Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema d'arte*, Gallerie Lucrezia di Domizio, Pescara, 1975.

можда бар продрети у колективну свест и друштво подстаћи на размишљање. Морамо признати да уметност ни сада пред себе није поставила лак задатак јер је предуслов њеног друштвеног деловања продор у друштво тржишне економије и изразито моћних медија масовне комуникације; ипак, других опција није ни било – уметност се крајем шездесетих и током седамдесетих година морала прилагодити наступајућем постмодерном добу.

Дефинишући постмодерно доба Ентони Гиденс (Anthony Giddens) пише: „ако прелазимо у фазу постмодерности, то значи да нас путања друштвеног развоја удаљава од институција модерности и води према новом и посебном типу друштвеног поретка“.<sup>46</sup> Постмодерна је на одређен начин део модерне јер, како пише Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard), „дело не може постати модерно ако прво није постмодерно“<sup>47</sup> – постмодерна се надовезује на наслеђе модерне, користи га, преиспитује и тако заправо својим постмодерним, односно постмодернистичким наративима спроводи ревизију и критику модернизма. Постмодерна је ознака за доба у којем све подлеже преиспитивању, доба у којем више ништа није поуздано нити коначно, у којем је 'крај историје' постао изванредан с обзиром на потпуни неуспех идеје историјског прогреса<sup>48</sup>, доба у којем се већ под првим ефектима глобализације рађају нова друштва и дефинишу нове политичке идеје (од постколонијализма до културно-друштвене хегемоније).<sup>49</sup> Иако Гиденс тврди да уметност није успела да у потпуности ослика прелазак с модерне у постмодерну фазу<sup>50</sup>, чињеница је да се уметност променила на начине које смо делимично већ назначили. У раној постмодерни није дошло до наглог прекида са традицијом, па су се чак назирале и идеје неких теоретичара ка обнављању 'модерног пројекта',

---

<sup>46</sup> Entoni Gidens, *Posledice modernosti*, Filip Višnjić, Beograd, 1998, стр. 51. Напомена: Истаћи ћемо и да на 57. страни исте књиге, писане деведесетих година прошлог века, Гиденс упозорава како у тренутку писања књиге свет још увек не живи у 'потпуно реализованој постмодерни'. Наравно, ми овај став нећемо посебно разматрати у овом истраживању јер није толико значајан за нашу тему; важно нам је 'пак то да већина аутора, као и Гиденс, почетак постмодерне смешта у приближне временске оквири из којих и ми у овом раду крећемо у 'разматрање' постмодерне фазе.

<sup>47</sup> Žan Fransoa Liotar, *Šta je postmoderna?*, Kiz - Art Press, Beograd, 1995, стр. 21.

<sup>48</sup> Видети: Žan Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1988.

<sup>49</sup> Entoni Gidens, *Posledice modernosti*, Filip Višnjić, Beograd, 1998, стр. 51-56.

<sup>50</sup> Исто, стр. 51.

док су доминирали класични ликовни медији, сликарство и скулптура. Тек нешто касније, уметност се почела ослобађати у смислу смелије употребе нових технологија и медија, што се одразило и на идејна решења уметничких дела чији наративи постају сада већ јасно повезани са политичком, друштвеном, економском, егзистенцијалном и другом стварношћу.

Постмодернистички заокрет у визуелним уметностима обележен је, поред осталог, и својеврсним повратком идеји повезивања уметности и живота. Идеја коју су претходно промовисале и кроз различите активистичке и друштвено-ангажоване праксе спроводиле (прве, историјске) авангарде, неколико деценија касније, у измењеним околностима и у интерпретацији постмодерних уметника, поново је постала актуелна – ипак, сада ће бити развијана на сасвим другачије начине, без идеолошке подлошке са којом су деловали авангардни уметници, а са референцама на постмодерни свет у ком је друштво организовано по принципу симулације, а реалност (према томе) увек посредована<sup>51</sup>. Наиме, у тренутку када је високи модернизам изгубио своју ексклузивну класну и естетску улогу, и аутономност, уметност се почела јављати у новим облицима и формама, тј. почела се појављивати као култура, односно спектакл. Са том променом догодило се и поновно повезивање уметности и живота, и то, како нам Хал Фостер (Hal Foster) скреће пажњу, под културном индустријом а не под авангардом.<sup>52</sup> Значајан је број уметника који се у том историјском тренутку на одређен начин 'враћају' авангарди и 'прерађују' њене идеје и текстове – и то су управо они (постмодерни) уметници који желе активнију улогу у процесима креирања простора свакодневице, уметници који се обузети том идејом више не оптерећују формом и презентацијом својих дела која као да полако престају да буду део ексклузивне високе уметности и залазе у оно популарно, у сферу културе која се обраћа маси. Статус уметничког дела тиме поново бива промењен, а његов концепт у тој мери проширен и отворен за нове уписе да је облике високе и популарне културе, као и артефакте уметности и културе, постало јако тешко разликовати.

---

<sup>51</sup> Видети: Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

<sup>52</sup> Hal Foster, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 35.



## (Савремена) уметност у доба културе<sup>53</sup>

Током XX века свет је доживео неколико крупних, цивилизацијских ломова, и мноштво оних малих, локалних, који су сви скупа мењали стварност (па и њену културу и уметност) из декаде у декаду, много брже и драстичније него икада пре. Уклањањем баријере, тј. рушењем Берлинског зида који је скоро три пуне деценије делио сам град, али и источни и западни свет, симболично је означен почетак једне нове ере, нове савремености, а самим тим и нове етапе уметности – уметности коју и данас сматрамо актуелном и коју (можда само у радном наслову до неке будуће историзације) називамо *савременом уметношћу*. Изузетно важна 1989. година<sup>54</sup>, као да је стварност учинила 'јаснијом' и дала нам самопоуздање да од тог тренутка са много више сигурности говоримо о карактеристикама савременог друштва, културе и уметности. Наравно, није се нова савременост конституисала у тој тек једној години, али се ситуација показала таквом да су резултати неких много дужих процеса баш у том тренутку, вероватно подстакнути берлинским уједињењем, једноставно постали видљиви. Заправо, није толико важно рушење баријере која је делила Исток и Запад, него оне у свести људи која је блокирала много више тога од блоковске поделе света.

Концепт глобализације односи се на економске и политичке, тржишне, као и ратне и терористичке глобализме који се успостављају у позном капитализму, а експанзивно реализују од пада Берлинског зида. Потенцијално позитивни аспекти глобализације попут умрежавања, комуникације, трансдржавног пословања, планетарне стандардизације, итд, коришћени су 'пак у функцији спровођења

---

<sup>53</sup> *Уметност у доба културе* је термин којим се често означава уметност након пада Берлинског зида, односно уметност глобалне епохе која настаје у постблоковско доба у којем изнова имамо две велике силе, тј. нове империје – САД и ЕУ. Видети: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 752-755.

<sup>54</sup> Подсетићемо да смо још на почетку овог поглавља указали на важност ове године у теоријским промишљањима савремене уметности – наиме, управо 1989. годину и рушење Берлинског зида, као тренутак 'пресека' са ранијом традицијом и почетка нове етапе друштвене и историје уметности, односно почетка савремене уметности, узимају Тери Смит и Александар Алберо, аутори на чија смо се мишљења и теоретизације савремене уметности и ми ослонили у овој студији. Видети: Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009; и Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art?“, Zoya Kocur, Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985. (second edition)*, Wiley-Blackwell Publishing, 2013, стр. 64-71.

хегемоније због чега се њихови ефекти данас углавном виде као негативни, тј. као они који урушавају (националне, колективне, па и личне) идентитете и од планете стварају *McSvet*<sup>55</sup>. Глобализацијску жеђ за успостављањем хегемоније упркос порасту културалних разлика Тери Смит зато препознаје као једну од три кључне карактеристике савременог живота<sup>56</sup>, које 'изазивају' и истовремено дефинишу савремену уметност. У условима такве савремености, у којој је свакодневица креирана махом негативним глобализацијским токовима / ефектима, уметност изнова покушава да се избори за своје место, односно за активну улогу у креирању друштвене свести, а самим тим и свакодневице. Са критиком постмодернизма као пастиша историјског и савременог одиграва се окрет ка централизираној савремености – модерни историцизам „као збир концепата о прогресивном кретању и развоју човечанства, духа и друштва, па тиме и уметности“<sup>57</sup> је већ раније одбачен, постмодернистички постисторицизам<sup>58</sup> превазиђен, и савременост коначно бива централизирана и фетишизирана у односу на индивидуалну и колективну свест о свом времену, тј. ономе што се одвија и постоји *овде* и *сада*<sup>59</sup>. Бочна позиција, или како је Бонито Олива (Achille Bonito Oliva) дефинише *улога издајника*<sup>60</sup>, не може се приписати савременим уметницима јер они за разлику од својих претходника не показују само жељу за променом већ, како се чини, ту промену покушавају и да реализују. Критичко одређење према

---

<sup>55</sup> Видети: Benjamin R. Barber, *Jihad vs. McWorld: How Globalism and Tribalism Are Reshaping the World*, Ballantine Books, New York and Toronto, 1996; и Naomi Klein, „Between McWorld and Jihad“, *Development*, Vol. 45, број 2, јун 2002, стр. 6-10.

<sup>56</sup> Уз (негативну) моћ глобализације (1), Тери Смит међу карактеристике савременог живота које пресудно утичу на савремену уметност наводи и: 2) успостављање све већег раздора (неједнакости) међу људима, класама и индивидуама, који прети како жељи за доминацијом коју промовишу државе, идеологије и религије, тако и истрајном сну о ослобођењу који наставља да инспирише појединце и колективе, и 3) спектакл, који је као начин живота и доминантан режим репрезентације завладао светом, који своју друштвену функцију остварује посредством *отуђења*, и сходно томе, креира и одговарајуће 'отуђене субјекте'. Видети: Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 16-17.

<sup>57</sup> Мишко Шувковић, *Уметност и политика: Савремена естетика, филозофија, теорија и уметност у времену глобалне транзиције*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 27.

<sup>58</sup> Више о постмодернистичком постисторицизму видети на стр. 16.

<sup>59</sup> Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на:

<http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014, 10:22 PM

<sup>60</sup> Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika: Umetnost, manir, manirizam*, Bratstvo - Jedinstvo, Novi Sad, 1989.

дискурсу савремене свакодневице у основи је већине савремених уметника, а оно што их разликује јесу начини на које они ту 'критику' изводе.

Још једна важна карактеристика савремене уметности на коју ћемо овде скренути пажњу јесте да уметници више нису затворени у својим локалим срединама (и дискурсима) већ 'слободно и широко' делују провоцирајући и преиспитујући притом актуелне принципе глобалног милтикултурализма<sup>61</sup>. Уметник је зато још осамдесетих година прошлог века постао *номад*<sup>62</sup>, да би већ у наредној деценији преузео и улоге *етнографа*<sup>63</sup> и *антрополога*<sup>64</sup>, друштвеног радника који мапира 'терен', сакупља и одабира информације, успоставља односе и изводи генеалогичке, склапа личне и колективне историје... Дело тог / тих уметника није више дело утемељено на аутономним естетским већ хетерогеним друштвеним параметрима производње и рецепције дела, дела које више није ни медијски ни технолошки ограничено. Савремено уметничко дело постало је тако дело 'без ограничења', али са враћеном функцијом 'посредника' (како између држава Запада и фрагментизованих заједница Истока, тако и између свих других појединаца и колектива...); због тога то дело нужно носи 'политичку' поруку – „тј, оно се односи на јавну сферу људског постојања и положаја у савременом свету, чак и када је по својој примарној побуди настанка, та уметност интимна и приватна“.<sup>65</sup> Уметност се ослања на свакодневицу која је потхрањује и у исто време камуфлира – она је у тој мери везана и испреплитана са свакодневицом да њено поље деловања чак излази из уметничког и прелази у културално, односно у сферу *уметности у доба културе*.

---

<sup>61</sup> *Мултикултурализам* је једна од 'вредности' савременог света која подразумева истовремено постојање различитих култура, тј. плурализам култура несводљивих разлика. Опширније у Мишко Шувковић, *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Београд, 2011, стр. 453-454.

<sup>62</sup> Видети Žil Delez, Feliks Gatari, *Rasprava o nomadologiji*, доступно на: [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html), приступљено 01.08.2012, 6:34 PM); и Rozi Brajdoti, *Putem nomadizma: uvod*, доступно на: [http://pro-femina.eu/ProFemina-sadržaj\\_41-42\\_files/Rozi%20Brajdoti\\_%20Nomadski%20subjekti%20E2%80%93%20Uvod%20-%20Putem%20nomadizma.pdf](http://pro-femina.eu/ProFemina-sadržaj_41-42_files/Rozi%20Brajdoti_%20Nomadski%20subjekti%20E2%80%93%20Uvod%20-%20Putem%20nomadizma.pdf), приступљено 10.07.2012, 7:42 PM

<sup>63</sup> Видети Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Београд, 2012, стр. 182-204.

<sup>64</sup> Видети: Kliford Gerc, *Tumačenje kulture (1) i (2)*, Biblioteka XX vek, Београд, 1998; и Kliford Gerc, *Antropolog kao pisac*, Biblioteka XX vek, Београд, 2010.

<sup>65</sup> Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umetnosti“, у Мишко Шувковић, *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Београд, 2011, стр. 23.

Са констатацијом да се од деведесетих година прошлог века уметност значајно, чак суштински мења, слаже се већина теоретичара; ипак, манифестације уметности која је проистекла из тог промењеног политичког, економског, друштвеног и културног простора обликованог у епохи постиндустријског, капиталистичког и глобализованог друштва постблоковског доба, на различите се начине тумаче и повезују са друштвеном ситуацијом. Интересантан предлог за теоријско 'обликовање' те уметности дошао је средином деведесетих година од француског кустоса, промотера и тумача савремене уметности, Николе Буриоа (Nicolas Bourriaud). По Буриоу, предуслов за институционализацију и тумачење нове уметности јесте креирање нових 'теоријских оруђа' која су у духу новог времена, нових технологија и нове свакодневице. Један од појмова које Бурио зато уводи јесте *релациона естетика*, параестетичка теорија по којој се о уметничким делима не суди на основу њих самих, већ на основу међуљудских односа које одређено уметничко дело приказује, производи или проузрокује.<sup>66</sup>

Буриоова теза о релационој естетици и његово тумачење релационе уметности као уметности која се формира у друштвеном контексту, а уједно и сама представља један вид 'места сусретања' које продукује одређене друштвене односе, кроз касније рецепције добила је знатно шира одређења од оних које је Бурио предвидео.<sup>67</sup> Оно што је 'пак аутор сам желео да истакне о уметности последње деценије XX века јесте померање од класичних форми уметничког дела ка интерактивним формама и продуковању 'простора' у којем су могући одређени сусрети, тј. међуљудске релације које заправо и конституишу дело које се јавља и оживљава у тренутку успостављања комуникације. Разликовање од ранијих перформативних пракси

---

<sup>66</sup> Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.

<sup>67</sup> На одређен начин, већ током прве деценије овог века, релациона естетика почела се релативизовати и постајати блиска концептима 'отвореног дела' Умберта Ека (Umberto Eco) и 'смрти аутора' Ролана Барта, у којима је такође присутно померање од аутора ка посматрачу. Иако Клер Бишоп (Claire Bishop) подсећа на значајне разлике између ових појмова, наводећи да се за разлику од Ековог и Бартовог појма који се односе на читаву уметност, Буриоова теза оригинално односи само на дела *релационе уметности*, чини ми се као вредно поменути да у старту ни Еко није писао мислећи на свако уметничко дело, већ да је и у том случају накнадна рецепција проширила дискурс деловања Ековог првобитног концепта. Видети: Claire Bishop, "Nicolas Bourriaud" у Diarmuid Costello, Jonathan Vickery (eds.), *Art: key contemporary thinkers*, Oxford – NY, Berg, 2007, стр. 50.

седамдесетих и осамдесетих година прошлог века битно је јер у релационој уметности интерсубјективност није само у рецепцији, већ и у продукцији дела и његовом постојању / 'активирању' / трајању.

Интерактивно и 'отворено', 'дело у прогресу', релационо уметничко дело интервенише у оквирима сопствене савремености, не на начине на које је то радила авангарда јер утопијске идеје сасвим сигурно нису нешто чему се окретао свет пред крај миленијума, већ у оквирима микрополитике и микроутопије – ради се о малим променама у оквиру дате свакодневице у којим, упркос тим 'микро-дометима', Никола Бурио (сада изнова) тврди да наставља да живи модерни пројекат! Иако у последњу тврдњу можемо посумњати карактеришући је као можда преамбициозну, чињеница је да је својим креативним, свежим и свакако актуелним приступом 'измењеној' уметности деведесетих година, за коју у том тренутку није било адекватних теоријских оруђа којима би се она интерпретирала, Бурио начинио велики пробој и поменуте уметничке праксе теоријски концептуализовао; истовремено, његова писања наишла су на снажан одјек кроз теорију и критику уметности, чиме је покренута опширна дебата о релационој естетици и (уметничким) праксама на које се овај концепт може применити. Управо на Буриоовој тези о релационој естетици заснивају се и запажања Клер Бишоп (Claire Bishop) о друштвено-оријентисаној уметности, тзв. *уметности учешћа* (participatory art) која се развија као последица 'социјалног обрта' који је наступио након пада комунизма 1989. године.<sup>68</sup> У тој уметности која је током последње две деценије постала глобални феномен, Бишоп (сагласно Буриоу) тврди да се може препознати тежња ка успостављању нових односа између уметничког дела, уметника и публике, и то таква у којој се уметник више неће препознавати као индивидуални произвођач уметности, већ као 'произвођач ситуације'. Оно, у чему се пак Бишоп не слаже са Буриоом јесте да 'микроутопије' које настају деловањем релационе уметности као последица интервенције уметника у одређеном простору / дискурсу, супротно Буриоовим заводљивим и оптимистичким тврдњама, нису суштински демократске нити се по правилу супротстављају друштвеној и/или

---

<sup>68</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York, 2012, стр. 2.

политичкој стварности.<sup>69</sup> Полемика коју је тако започела Клер Бишоп, а у коју се затим укључила и Марија Линд<sup>70</sup> (Maria Lind), као и неки од уметника из тзв. 'Буриоовог круга', повела се око питања реалног дејства релационе уметности – има ли релациона уметност заиста тако снажно дејство на друштвену стварност како то Бурио најављује, или не? Поменути аутори исказују своју сумњу 'спрам Буриоових оптимистичких најав о уметности која 'мења свет', док Клер Бишоп чак указује на то да релациона уметност, као и многе друге уметничке праксе, ипак своје реално дејство испољава тек у једном ужем кругу заинтересованих, док у широј јавности и друштвеном дискурсу остаје готово непримећена. Иако у периоду након 2000-те године и сам Бурио на неки начин 'одустаје' од првобитне тезе о релационој естетици, чини се битнијим истаћи да је до тог тренутка Буриоова теорија већ на неки начин одиграла своју улогу и скренула више него драгоцену пажњу светске културне јавности на актуелне и друштвено оријентисане уметничке праксе које покушавају да 'интервенишу' у свакодневици и проблематизују савремено(ст).<sup>71</sup>

Због те своје (на сасвим различите начине изведене) стратегије спајања са свакодневним животом, савремена уметност више него икада излази у 'јавност' – она тражи уметнике са свих тачака света како би сопствено тело обогатила њиховом традицијом и културом; она тражи нову публику, непосредну, недефинисану и масовну, али спремну да интернет крстарења обогати садржајима уметности; тражећи нову публику, чак и на традиционалним местима за забаву,

---

<sup>69</sup> Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* No. 110, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, стр. 51-79. Текст доступан и на: [http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop\\_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf](http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf), приступљено 19.06.2012, 1:46 PM

<sup>70</sup> Марија Линд је кустоскиња која паралелно са Буриоом већ читаве две деценије ради са истим уметницима, а притом њихова дела не везује директно за *релациону естетику* као теоријско-поетички конструкт; у раду тих уметника, Марију Линд, као и Буриоа, интересује и привлачи њихова неприврженост објекту као уметничком делу већ стварању социјалне ситуације кроз реаговање на директну окружујућу реалност, али она сасвим другачије приступа тим ауторима и не затвара њихово дело у 'оквире' какве је задао Бурио конструктом релационе естетике.

<sup>71</sup> Можемо се овде подсетити Терија Смита са чијим смо ставовима и тумачењима започели расправу о савремености и савременој уметности – Смит и Бурио се салажу у томе што савремену уметност дефинишу у односу на савремени тренутак и 'подстичу' је да ради и реагује на *сопствено савремено*. Ипак, оно у чему Бурио иде испред Смита је његово инсистирање не на описима, констатовању савремене ситуације и проблематизовању исте, већ на реалним интервенцијама које уметност, односно уметник чини како би ту савременост променио.

она открива нове просторе излагања посредством којих шири и свој утицај<sup>72</sup>; она је спремна на номадски начин живота и кретања и зато никада не заостаје за 'својим временом', већ му се у ходу прилагођава; савремена уметност укршта своја знања и тајне са рекламом чије моделе често преузима. Читава култура постала је тако један вид ријалитија (Reality Show) који окружује колективну имагинацију, уметника и публику, промовише стварање у *live* издању, свуда и у сваком тренутку. Све је другачије и као да не личи више на уметност каква је постојала до пре пар деценија или какву можда још увек замишљамо – узвишену и музејску. *Уметност у доба културе* проширила је своје ингеренције, потврдила право на разлику и 'слободу меморије'<sup>73</sup>; с обзиром на друштвено-политичке, социјалне и културалне околности у којима функционише, она је променила своју појавност и начине функционисања и као своје централно питање поставила питање идентитета.

### Субјекти савремене уметности и културе

Уметничко дело у савременим теоријама културе и уметности види се као *текст*<sup>74</sup> којим се изражавају индивидуални и колективни идентитети; теоријском анализом тих 'уметничких текстова' уметнуте и изражене идентитете могуће је идентификовати. Сам чин идентификације, односно 'препознавања' уметничког али и посматрачевог *сопства* које се дешава кроз њихову остварену комуникацију, захтеван је и пун замки јер идентитет данас више није јединствен већ нестабилан и

---

<sup>72</sup> Осим што се на опште изненађење појављује на местима на којима није 'предвиђена', која су намењена садржајима популарне културе, потрошње и забаве, уметност се потребама савремене масове публике прилагођава и ремодернизацијом музејских простора – у новим поставкама приметно је одсуство претензија ка академском, историјском и конвенционалном приказивању уметности, и тенденција ка постављању интригантних и провокативних 'музејских' поставки које музеје чине местима праве атракције и спектакла! Нов и масовној публици примамљив начин презентације уметности тим музејима даје могућност да истом том публиком управљају путем механизма које већ деценијама користе масови медији. Видети: Terry Smith, „Part 1. Museums: Modern / Contemporary“, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, стр. 11-68.

<sup>73</sup> Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 III deo*, Clio, Beograd, 2006, стр. 49-59.

<sup>74</sup> *Текст* као ознака за сваку, затворену или отворену, у различитим медијима остварену, структуру знакова; као сваки облик и начин комуникације, производње, размене и потрошње знакова. Видети опширније у Мишко Шувковић, *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 699.

многострук, и савременим субјектима пружа могућност да по потреби извуку жељени лик и са одређеним циљем одиграју жељену улогу, а затим оставе тај лик и на себе преузму 'нов' идентитетски образац. Заиста, већ наведена чињеница о постмодерни као добу у којем више ништа није загарантовано, па ни идентитет (укључујући и категорије пола и рода), овде бива потврђена. Како би смо се 'пак уверили да је то једна од оних тековина постмодерне која се наставила и у савременом добу, вратићемо се (тек на кратко) још једном у модерну и постмодерну и, унутар свих већ наведених чињеница и изведених закључака о друштвено-културној историји прошлог века, видети какав је и на које начине конструисан *савремени субјект уметности* – од ствараоца, до рецепијента и интерпретатора.

Субјект уметности је уметник, односно особа која ствара, производи или пројектује уметничко дело и свет уметности; попут саме уметности, институција уметности, уметничког дела, али и других елемената 'света уметности', и он се кроз историју – од раног модернизма до данас – прилагођавао различитим условима савремености и у односу на њу трансформисао. Тако је субјект модерног уметника заправо био буржоаски уметник, махом белац и мушкарац, стваралац који је престао да буде занатлија и одабрао да у јеку индустријске и нове прогресивне потенцијалности живота, у складу са улогом коју је себи наменио или оне у којој се препознао (а које се крећу од ангажованог сликара, боема, дендија, првог номада... преко авангардног вође и утописте... до маргинализованог идентитета модерне уметнице...), бележи своју стварност и различите сегменте модерног живота. Нешто касније, а како смо већ писали, у Америци је конструисан јаки субјект високог модернизма који исповедајући личну драму, ослобођен традиције и стега пред платном, ствара снажно дело с почетка друге половине прошлог века. Ту се онда јављају и субјекти уметности који новим уметничким формама изнова желе да мењају себе, властити свет, а посредно и друштво, затим субјекти који сопствено тело или конкретну просторну ситуацију користе као медије уметничког изражавања, као и они који уметничко дело желе да ослободе сваког мануелног и личног трага самог уметника. Постмодерни субјекти 'пак делују у новим медијским



просторима, номадски се понашају и стварају, делују у феминистичком дискурсу или преузимају понашање звезда популарне културе па од сопствених живота и сопствене уметности праве (визуелни) спектакл.

Нама, за ово истраживање, посебно су интересантни тзв. *субјекти говора о субјективности* који се конструишу кроз уметничке текстове на различите начине – посредством индивидуалних митологија, говора уметника у првом лицу, наративних фотографија, перформанса, приватних симбола, итд, и полазећи од интелектуалних и теоријских позиција пре свега концептуалне уметности, својим делом заправо представљају продор субјективности (сопствених сећања, жеље, траума, емоција, сексуалности, парадокса, идеологије...) у језик и дело уметности.<sup>75</sup> Иако се оригинално овај и овакав субјект везивао за уметност високог модернизма и поставангарде, савременог уметника такође можемо препознати у претходном опису. Међутим, да ли је повлачење ове паралеле оправдано или је ипак у питању заблуда?

Тврдња због које смо започели расправу о субјектима уметности указивала је на непостојан, прилагодљив и загонетан карактер уметника постмодерне који препознајемо и код савремених уметника. Уколико је ова тврдња тачна, требало би испитати говоре ли онда савремени уметници заиста о својој субјективности и свом приватном, или 'пак говором у првом лицу само стварају варку за посматрача којем је на тај начин, кроз директан и личан однос, лакше да уђе у комуникацију са делом и допусти да оно на њега утиче. Став који ћемо ми заузети у овој студији јесте да управо аутентичност (а не истинитост) текстова које уметници постављају, а којима на одређен начин репрезентују и сопство, јесте оно што одређује само дело као и процес комуникације који ће се посредством дела остварити између уметника и посматрача. Уметници чија ће дела бити анализирана у овој студији, чини се да су међу онима који су увидели да се до људи / публике у овој масовној производњи уметности, медијских и искривљених текстова, више не може лако допрети, па су одлучили да уклоне баријере које су ствараоца делиле од публике,

---

<sup>75</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 682.

изложе своју *приватност* и тако стекну поверење *Другог*<sup>76</sup>. Бојазни неких историчара уметности<sup>77</sup> који су у првим продорима *личног* и *приватног* у уметничке наративе видели специфичне 'анархије индивидуализма' и због тога предвидели прекид природне везе између човека и слике, као и 'губљење' уметности у личним искупљењима уметника, фрагментарним и комуникационо ограниченим текстовима, нису се показале оправданим. Отварајући се ка 'приватном', уметност је само показала своју спремност на трансформацију како би одговорила на захтеве (свог) времена у којем, услед савремених тенденција, у контекстима свакодневног живота долази до тзв. *преображаја интимности*<sup>78</sup>. Наиме, поверење у апстрактне системе, односно механизме на којима је базиран модеран и савремен живот, пружа појединцима одређену сигурност у свакодневици; ипак, поверење у 'системе' није исто што и поверење у личност које једино може пружити осећај интимности. Препознајући овај 'недостатак интимности' као проблем касног модерног, постмодерног и посебно савременог друштва, уметност је преузела на себе да покуша кроз своје форме да обнови интимност, па тако и везу између уметника и његове публике, тј. да оствари комуникацију међу индивидуама, па чак и унутар читавог друштва.

### **Ка истраживању и интерпретирању савремене уметности и културе...**

Термином *савремена уметност* (у овом истраживању) обухватићемо уметност насталу од пада Берлинског зида до данас, односно уметност која 'живо' и убедљиво говори о савремености какву познајемо већ нешто више од две деценије. То је уметност која је пуно тога научила и преузела од *модерне* (како смо видели и у претходној анализи) и *постмодерне* (ако она као посебна епоха уопште постоји с обзиром да се може видети и само као транзитно подручје од модерне ка савременој уметности), а затим начинила прекид са том традицијом и нашла начине да се специфично, иновативно и у складу са својим временом

---

<sup>76</sup> Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, стр. 217-260.

<sup>77</sup> Видети: Lazar Trifunović, *Slikarski pravci XX veka*, Prosveta, Beograd, 1994, стр. 149-150; и Ješa Denegri, „Što je teorija umjetnosti?“, у Nenad Mišćević i Milan Zinaić (eds.), *Plastični znak – zbornik radova iz teorije vizuelnih umetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981, стр. 14.

<sup>78</sup> Видети: Antoni Gidens, *Posledice modernosti*, Filip Višnjić, Beograd, 1998, стр. 125.

изрази кроз нове уметничке језике. Етапе уметности, било стилске, програмске или друге, као да су престале да се смењују, па сада 'све живи и све паралелно постоји' у динамичном и растегљивом простору савремене уметности и културе.

Питања која су постављена пред 'нашу' савременост и савремену уметност иста су као и она која су се налазила пред сваком прошлом савременошћу, и она на које ће уметници будућности морати да одговоре; оно што се 'пак разликује су одговори кроз које увек провирује време, тј. историјски тренутак и друштвена стварност у којој уметност настаје, и сам субјект који говори посредством уметничког наратива. У жељи да што непосредније и уверљивије прикаже (своју) стварност, савремена уметност спремна је да иде много даље него што је читава претходна уметност то чинила и желела да учини – савремена уметност одриче се будућности и тенденција ка вечном трајању, а све како би савременост била све што има, све што је интересује, и све што она може забележити! Савремена уметност тако постаје посебно истраживачки настројена ка природи и свету у којем настаје; она је у директном односу са друштвом које је дефинише и ствара, односно са друштвом за које је створена – она осликава карактеристике тог друштва и његове идеје, па тако и сама бива описана као још један спектакл, као постколонијална, хибридна, мултикултурална... Дискурзивно делујући у савременим просторима културе (без авангардних претензија ка 'промени света', без мегаломаније, без некада претераног (постмодерног) уживања у савремености), она жели да 'свакодневно и савремено учини видљивим', а чинећи га видљивим, да га проблематизује и покуша да интервенише у њему.

Савременост је на најразличитије начине постала тема и садржај савремене уметности кроз чије наративе уметник успева да забележи своју личну или 'пак колективну причу, односно саму стварност. Уметничка дела постала су тако, свако за себе, мале или велике исповести којима се конструишу и деконструишу идентитети и бележе обичне и необичне приче о нашој свакодневници. Истраживањем тих уметничких дела која функционишу као манифестације *животне активности* и простори уписа свакодневнице коју аутор-уметник, његова публика, интерпретатори и критичари деле, може се стећи увид у

социјално-културне односе који дефинишу наше савремено доба и идентитете које оно продукује; такође, анализом се могу утврдити и утицаји које свакодневница оставља на праксе уметности. Такво истраживање биће и наш циљ у наставку ове студије – у наредном кораку покушаћемо да успоставимо теоријски модел за тумачење савремене уметности и применимо га у анализи дела савремене уметности како би смо на крају истраживања били у позицији да пружимо једну од могућих дефиниција савременог субјекта, као и односа свакодневице, живота и уметности.

## 2. СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ И НОВА ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

Појмове *савремено* и *савремена уметност и култура*, око којих је конципирано наше целокупно истраживање, покушали смо да дефинишемо у претходном поглављу; сада ће 'пак бити речи о теоријама и теоријским обрасцима посредством којих се савремена уметност може анализирати, а које ћемо и ми – у другом делу ове студије – применити у постављеним студијама случаја. Укрштањем дисциплина почевши од критичких теорија Валтера Бенјамина, Лиргена Хабермаса, Анри Лефевра, Ролана Барта, Жака Дерида (Jacques Derrida) и Жана Бодријара (Jean Baudrillard), преко семиологије (Ролан Барт), психоаналитичких теорија (Сигмунд Фројд / Sigmund Freud, Жак Лакан / Jacques Lacan), теорија интерпретације (Артур Данто / Arthur Danto, Тери Берет / Terry Barrett), теорија текста, родних студија, деконструкције, биополитике, номадологије, студија културе (Рејмонд Вилијамс / Raymond Williams, Стјуарт Хол / Stuart Hall, Ролан Барт, Мишел Фуко, Мешел де Серто...) до писања аутора чије дело представља основу 'нове' историје уметности (Џонатан Херис / Jonathan Harris, Чарлс Херисон / Charles Harrison, Хал Фостер, Тери Смит, аутори окупљени око часописа *Октобар...*), дефинисаћемо теоријски оквир у ком ће се ово интердисциплинарно истраживање кретати; кроз појмове *приватно* и *јавно*, као поетичке одреднице и/или конститутивне 'елементе' самог дела који почињу да делују када оно 'напусти' свог првобитног аутора и започне свој живот у којем се његови 'аутори', дискурс и значења мењају, са (претходно дефинисаних) платформи *нове историје уметности* и *студија културе* интерпретираћемо одабрана дела савремене уметности.

### **Интерпретација – пут ка аутору, посматрачу, уметничком делу?**

Уколико говоримо о интерпретацији, морамо се за почетак питати шта интерпретација јесте, који и какви све начини интерпретирања уметности постоје, као и који се све концепти и теоријски оквири могу искористити за интерпретацију?

Каква је природа комуникације која се успоставља између аутора, дела и посматрача? Како 'делују' интерпретације уметности – рефлектују ли се оне на остале промене и дешавања у култури и друштву, односно, могу ли интерпретације учинити уметност утицајнијом унутар друштвеног дискурса? ... и да ли због пажње коју данас савремена уметност привлачи, и теоријски дискурс који је обликује постаје разумљивији и доступнији широј јавности?

По једној од дефиниција, интерпретација је „објашњење и тумачење које садржи експлицитно гледиште и став особе која објашњава и тумачи“.<sup>79</sup> Интерпретација приближава дело заинтересованом посматрачу, објашњава шта то дело јесте, шта представља / заступа, објашњава однос дела према оригиналном аутору и окружујућем дискурсу из чијих се оквира оно једино и тумачи. Интерпретација се зато сматра и метаговором / метајезиком који 'неразумљиво дело' уводи у систем разумљивости. Она има кључни значај за 'живот' уметничког дела јер кроз интерпретацију дело живи без обзира на доба његовог настанка; делу не смета ни да истовремено заступа више интерпретација које захваљујући постмодернистичкој теорији функционишу несметано једна од других. Сваки посматрач има право и могућност да уђе у дијалог са уметничким делом и доживи га кроз сопствену интерпретацију.<sup>80</sup>

Ући у дијалог са делом, тј. интерпретирати уметност, значи „одговорити својим мислима, осећањима и акцијама на оно што видимо и осећамо, и те 'одговоре' у којима се крије значење дела, тј. смисао, произвести у језик и речи“<sup>81</sup>. *Интерпретирати* значи превести у *језик* и *знање* наша запажања и осећања потакнута уметничким делом која без тог завршног процеса интерпретације остају фрагментарна, неухватљива и одсечена од наших живота; то значи 'читати'

---

<sup>79</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 334.

<sup>80</sup> Видети: Roland Bart, "Smrt autora", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 176-180; и Roland Bart, "Od djela do teksta", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 181-186.

<sup>81</sup> Terry Barrett, „Interpreting Art: Building Communal and Individual Understandings“, у Yvonne Gaudelius, Peg Speirs (eds.), *Contemporary Issues in Art Education*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2002, стр. 291, доступно и на: [http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B\\_intArt\\_02.pdf](http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B_intArt_02.pdf), приступљено 01.02.2013, 9:14 PM

уметничко дело / текст у светлу других текстова, људи, ситуација које се појављују као асоцијације на посматрано дело<sup>82</sup>. Посматрач креће од самог дела, користи се дескриптивном методом у старту, али интерпретацију затим води тако да она одговори на његова лична и интимна питања кроз која он показује тежњу да открије још једну *истину* о самом себи. Ове 'личне интерпретације' због тога не само да су значајне јер одступају од великих наратива историје уметности (нпр. попут Х. В. Јансона / H. W. Janson<sup>83</sup>) и 'шире' дискурс уметности уписујући у њега нова значења, већ и зато што живот посматрача суштински прожимају, допуњују и трансформишу уметношћу – а мењајући себе, посматрач долази у позицију да мења и своју свакодневицу, односно да је прилагођава себи и сопственим потребама. Интерпретација је зато оно што 'мења' и аутора, и дело<sup>84</sup>, и посматрача, али и читаву савременост у којој је успостављена и у којој делује, одакле произилази и њен кључни значај за одређену културу, уметност и друштво у целини.

Значај интерпретације истиче и филозоф уметности Артур Данто. Он тврди да уметничког дела нема без интерпретације: „Моје становиште, филозофски гледано, јесте да интерпретације конституишу уметничка дела, тако да немате, као што је некада било, уметничко дело са једне стране и интерпретацију са друге“.<sup>85</sup> Интерпретација више не постоји тек да би дело учинила јаснијим посматрачу, већ се јавља као (пред)услов опстанка дела с обзиром да је постојање у дискурсу нов начин постојања и опстанка уметности. Ову Дантоову тврдњу потврдила је већ појава концептуалне уметности седамдесетих година прошлог века – њој критика више није била потребна као тумач и посредник између дела, уметника и

---

<sup>82</sup> Terry Barrett, „Interpretation“, у Lynne Warren (ed), *Encyclopedia of 20th Century Photography, Volume 2, G-N*, Routledge, New York, 2006, стр. 804, доступно и на:

<http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/Barrett%20%282006%29%20Photo%20Encyclopedia,%20Interpretation.pdf>, приступљено 01.02.2013 10:33 PM

<sup>83</sup> H.W. Janson, *Istorija umetnosti*, 4. Izdanje, Prosveta, Beograd, 1982.

<sup>84</sup> Иако су уметничка дела *отворена* за нове уписе и различите интерпретације, важно је напоменути да она ипак имају и нека своја 'ограничења' која су последица унутрашње организације и значења дела која је већ током стваралачког поступка дефинисао, тј. задао сам уметник. Видети: Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

<sup>85</sup> Artur Danto, „Vrednovanje i interpretacija umetničkih dela“, у *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, broj 79, 2006, стр. 62.

посматрача, и то управо из разлога што се само концептуално уметничко дело сада појављује као *текст*, односно као 'уметност у теорији' и 'теорија у уметности'. Дела концептуалне уметности осим што су изнова променила начине појавности уметничког дела, трајно су изменила и интерпретацију уметности, па нам је данас призивање теорије и смештање дела у одговарајући теоријски оквир предуслов да уопште 'видимо' дело; теорија нам је потребна како би смо из односа дела (и његових приватних и јавних сфера) и посматрача / аутора (и његових приватних и јавних сфера) разумели дела (савремене) уметности, а на основу њих и нашу савременост.

### Теоријски оквир за интерпретацију уметности

Науке о уметности настају, тј. формирају се у XVIII веку током епохе просвећености, као последица раздвајања људских компетенција и активности које се, први пут након феудализма и хришћанства, крећу ка посебним и по појединце / групе ексклузивним облицима рада и мишљења. Тако, иначе раздвојена поља, наука и уметност, која имају своје засебне системе функционисања и предмете бављења (наука се бави 'објективним', а уметност 'субјективним' учинком), коначно добијају неопходног *посредника*<sup>86</sup> који успоставља везу између ове две сфере људског деловања. 'Поглед изван' који је наука унела у уметност допринео је масовном разумевању уметности која се сада 'не прихвата' само чулима већ и посредством *метајезика* (науке) у којем се крију објашњења уметничких и културалних артефаката.

„Науке о уметностима су настајале стварањем специфичног интердисциплинарног троугла између: а) естетике, б) историје уметности и

---

<sup>86</sup> Од симболизма до експресионизма уметничко дело постаје у тој мери *изузетно* да је већини неразумљиво, због чега 'захтева' посебна тумачења, *интерпретацију* која дело приближава посматрачу и чини га њему блиским и 'разумљивим'. Тај посредник заправо је *теорија уметности* која представља систем комуникације између *света уметности* и других светова културе и друштва; теорија уметности је уједно и језички оквир продукције уметности у којем се ова сагледава и интерпретира. У корпус теорије уметности убрајају се: историја уметности, критика, социологија уметности, студије културе, психологија уметности, семиотика и семиологија уметности, науке о уметности, филозофија уметности, естетика, теорија уметности. Видети: Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010, стр. 305-308.



ц) теорије облика“.<sup>87</sup> Посредством ових наука које се крећу између традиционалних хуманистичких дисциплина и *света уметности*<sup>88</sup>, током протекла два века успостављено је критичко и интервентно знање о уметности – иако корени историје уметности сежу до Вазарија (Giorgio Vasari) и његових анегдотско-биографских списа о ренесансним уметницима Италије<sup>89</sup>, тек пре око два века је успостављен методолошки приступ на основу којег се приступило класификацији уметника и уметничка дела, али и дефинисању карактеристика одређеног *стила*. Током прошлог века (а посебно последњих деценија) показала се 'пак неопходност да се и тако конципирана историја уметности модификује – она сада одступа од праксе тражења и истицања *карактеристика стила* и укршта се са другим научним дисциплинама попут психоанализе, семиотике / семиологије, женских студија, студија културе..., како би додатно проширила свој теоријски апаратус и прилагодила га условима измењене савремености. У новом облику, *историја уметности - теорија уметности - студије културе*, наука се последњих деценија појављује међу уметностима, дискурзивно и хибридно им приступа, и заједничким снагама са уметношћу покушава да 'постоји и делује' у савременом добу.

### **Историја и историје уметности**

Средином XVIII века Јохан Винкелман (Johann Joachim Winckelmann) пројектовао је 'нови метод' изучавања уметности и систематичног приступа културалним артефактима, и тако започео традицију (класичне) историје уметности. Винкелман је поставио концепт естетичке платформе на основу које се виде и тумаче дела ликовних уметности битно другачије него раније када су та 'објашњења' пре била део уметничких хроника него научног сагледавања. Заправо, захваљујући Винкелмановој замисли *уметничког дела* и Кантовој замисли *чулног*

---

<sup>87</sup> Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010, стр. 236.

<sup>88</sup> На претпоставци да уметничко дело није само оно што региструју наша чула, већ и сви они контекстуално-дискурзивни фактори који дефинишу дело у тренутку када га 'открива' посматрач, Артур Данто изградио је теорију *света уметности*. Видети: Artur Danto, „Svet umetnosti (I deo)“, *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, број 86, 2007, стр. 90-96; и Artur Danto, „Svet umetnosti (II deo)“, *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kultura*, број 87, 2008, стр. 87-90.

<sup>89</sup> Видети: Đorđo Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, Libretto, Beograd, 2000.

*незаинтересованог објекта*, током епохе просвећености некадашњи културални артефакти који су временом изгубили своје друштвене функције, могли су се видети као дела уметности. На овим постулатима изграђена је европска историја уметности, као и појмови *уметност* (заснован на аутономији као суштинској карактеристици уметничког дела) и *уметничко дело*. Оно што се касније показало као проблем овакве концепције историје уметности јесте одабир дела на којима је сам концепт изграђен, као и потпуно искључивање (тј. занемаривање) оригиналног контекста у којем су та дела настала. Одговоре на питања која су остала за класичном историјом уметности, као и 'исправке' њеног наратива покушала је да пружи тек *нова историја уметности* са којом долази до напуштања оних традиционалних текстуалних конструкција кроз које је уметност интерпретирана (вертикалност, универзалност, хијерархије и привилегије), и окретања дискурзивним тумачењима уметности из различитих временских периода.

Кроз пројекат *нове историје уметности*<sup>90</sup> током осамдесетих и деведесетих година прошлог века направљена је ревизија традиционалне хуманистичке историје уметности – окрет од уметничког дела ка контекстима уметности испраћен је новим спојем историје уметности и студија културе као дисциплине концентрисане на друштвени контекст уметничких и културалних пракси. Историја уметности тако се не бави више само историјским чињеницама и самим културалним артефактима, већ се кроз интерпретацију интересује за контекст уметности и елементе проучаваног наратива (дела) који реферишу на теорије рода, расе, класе, моћи, уживања, свакодневице... Почевши са првобитним захтевима који су кренули са 'феминистичким заокретом' у историји уметности, а који су

---

<sup>90</sup> Термин 'нова историја уметности' (New Art History) као ознака за нове правце истраживања у оквиру историје уметности по први пут је употребљен у називу конференције „The New Art History?“ одржане у Middlesex Polytechnic-у 1982. године, а затим и у пратећем зборнику истог назива који су уредиле А. L. Rees и L. Boryello, а објавио Camden Presse 1986. Петнаест година касније Џонатан Херис објавио је врло утицајну књигу истог назива којом 'уоквирује' и термином *нова историја уметности* именује различите праксе истраживања историје уметности током последње четвртине прошлог века: Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London and New York, 2002. Поменућемо и да Ерик Ферније (Eric Fernie) у делу *Art History and Its Methods*, Phaidon Press, 1995. користи термин *new art histories* којим дефинише померања унутар историје уметности након седамдесетих година XX века, али се у његовим каснијим писањима види да се он не држи овог плуралног термина већ упоредо користи и *new art histories* и *new art history*. С обзиром на важност и улогу Херисовог дела у овој студији, наша је одлука да се држимо термина који и он употребљава.

испраћени захтевом за децентрализовањем и критичким преиспитивањем свеукупне западне историје уметности, током последњих деценија XX века друштвена оријентација историје уметности постала је доминантна што је уједно и ову класичну хуманистичку дисциплину усмерило ка интердисциплинарном развоју и хибридном деловању.<sup>91</sup>

У историји писаној последњих пола века, и посебно *новој историји уметности* виђеној онако како ју је конципирао Џонатан Херис, процес поменуте хибридизације одмакао је и сада је већ присутан у свим аспектима ове некада традиционалне хуманистичке дисциплине. Теорија по потреби 'интервенише' у друштвено-уметничким праксама, никада исто нити по посебним правилима, већ се увек прилагођава и предмету бављења, и контексту / дискурсу у којем ради, и самом интерпретатору. Такав приступ могућ је јер сада све постоји у језику<sup>92</sup>, односно дискурсу, и због тога је променљиво. У *новој историји уметности* долази до разбијања великих система (продукције и интерпретације) уметности, релативизације вредности и значења, и (у складу са тим) једнаког третирања дела високе и популарне уметности. Читава култура, и уметност и теорија, развија се по моделу 'ризоме'<sup>93</sup> – све историјске и географске тачке лако се могу повезати, довести у одређен и сложен међуоднос, и применити како на стваралачки поступак, тако и на интерпретацију. Све је у вези са свиме, и

---

<sup>91</sup> Историја уметности није једноставно 'читање' уметничких пракси и тумачење дела из контекста прошлости (тј. савремености у којој су та дела настала), већ „пракса производње значења, смисла, вредности и идентификационих матрица којима се индивидуални и колективни субјекти актуелности уводе у интерпретативне односе или расправе са потенцијалним конструктима субјеката прошлости“. (Мишко Шувковић, *Diskurzivna analiza*, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010, стр. 278.) Због тога, историја се, као и савременост и дела уметности, види као *текст* који се тумачи у односу на друге текстове културе и друштва. Текстови се преплићу због чега предмет проучавања историје уметности, уметничко дело, постаје променљив и хибридан. Како би 'пак могао да приступи таквом делу и интерпретира га, теоријски дискурс из ког се тумачи дело мора такође бити интердисциплинаран и довољно широко постављан да у датим условима одреагује на одређену уметничку / друштвену ситуацију и успе у намери да је сагледа из различитих углова и у односу на различите друштвене параметре.

<sup>92</sup> Реинтерпретирајући Фројдов концепт *несвесног*, Жак Лакан долази до закључка да је већина Фројдових следбеника погрешно сводила несвесно „тек на седиште инстинкта“, иако је оно, како Лакан сматра, пре свега лингвистичко, односно „структурисано као језик“. Следећи Лакана, и његову чувену изреку, закључујемо онда да се ван језика ништа не може догодити, да ван језика нема ни субјекта, односно да све постоји (само) у језику. Опширније видети у: Žak Lakan, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983; и Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

<sup>93</sup> Žil Delez, Feliks Gatari, „Rizom“, *Književna kritika*, broj 21, god. 1, 1990, стр. 7-26.

готово се сваки модел тумачења може применити у изналажењу 'пута ка истини'; захваљујући томе, нова историја уметности кадра је да теоријски 'обради' и савремену и уметност прошлости, као и високу и популарну уметност, и покуша да се са својим *студијама о уметности* активно укључи у свакодневицу, а затим и утиче на њу.

### **Нова историја уметности**

Увођењем процедура и протокола *других* научних дисциплина, попут лингвистике, семиотике, семиологије, социологије, психологије, психоанализе, теорије марксизма, постструктурализма, теоријске психоанализе, студија рода, феминизма и студија културе (у распону од студија визуелне културе до студија идентитета, политичке моћи, односа популарне и високе културе...) у до тада традиционално постављену историју уметности, средином прошлог века долази до ширења, али и хибридизације дискурса историје уметности. Процес хибридизације, тј. окретања историје уметности ка појединачним и посебним критичким теоријама, значајно је утицао на методологију хуманистичке историје уметности и видове изучавања уметничког дела које се више не види као пуки објект уметности, већ као део сложених означитељских пракси. Друштвена стварност дубоко је утиснута у свако уметничко дело које, као по правилу, обилује најразличитијим искуствима социјално-друштвеног карактера. На тези да 'уметност одсликава своје друштво и повезује друштвени карактер с његовом искуственом стварношћу'<sup>94</sup> Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams) изградио је платформу *културалне анализе*, изузетно значајне теоријске алатке у новијим изучавањима и писањима историје уметности. Преображена, и сада интердисциплинарно постављена, *нова историја уметности* редефинише појам ликовног уметничког дела, као и процесе његовог настајања и тумачења – заправо, она уметност дефинише и интерпретира као дискурзивну праксу.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Наведено према: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 493.

<sup>95</sup> Mia M. Lukovac, „Novo umetničko delo u novoj istoriji umetnosti“, у Valerija Kanački, Sanja Pajić (eds.), *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa VII međunarodnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (26-27. X 2012)*, FILUM, Kragujevac, 2013, стр. 359-368.

У циљу ширења знања, 'апдејтовања' и преиспитивања већ изведених закључака, савремена тумачења уметничког дела почињу увек 'из почетка', тј. она дискурзивно приступају делу које увек виде као *ново* и актуелно: прошлост се актуелизује, а из садашњости се 'убија' прошлост како би (садашњост) била сагледана посредством предочавања и како би историзација уопште била могућа. Прошлост и садашњост постављају се у исту раван, а *текстови* прошлости и садашњости *прошивају* и интерпретирају текстуалним праксама савремености како би коначно, тако трансформисани, допуњени, деконструисани и реактуелизовани, били лоцирани / кадрили унутар савремене културе.<sup>96</sup>

Ревизијом историје уметности значајно је измењена мапа прошлости, а самим тим и савремености – начињен је окрет од западњачке историје уметности обликоване погледом белог хетеросексуалног мушкарца ка посебним и појединачним критичким теоријама кадрим да продукују и подрже савремене хибридлизоване интерпретације дела и контекста уметности. Нова значења уписују се у уметничка дела, а отварају се и најразличитије расправе о уметности. Захваљујући постструктуралистичким ауторима који у субјекту виде осликану идеологију и доминантни дискурс, друштвена оријентација уметности постаје све значајнија у писању историје уметности. Због тога, како М. Шуваковић сажима и закључује, Џонатан Херис *нову историју уметности* поставља као расправу „око темељних питања капиталистичке модерности, државних и националних идентитета у уметности, визуелних идеологија, феминизма и рода, субјективизације идентитета и визуелних идеологија, структурирања значења уметности као друштвених значења, те стратегија и тактика приказивања, а то значи заступања облика живота посредством уметности и уметношћу у друштву и култури“.<sup>97</sup>

Потицаји *за* и *ка* променама унутар историје уметности долазили су како из самих 'услова савремености', тако и из различитих научних и уметничких

---

<sup>96</sup> Mia M. Lukovac, „Novo umetničko delo u novoj istoriji umetnosti“, у Valerija Kanački, Sanja Pajić (eds.), *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa VII međunarodnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (26-27. X 2012)*, FILUM, Kragujevac, 2013, стр. 360.

<sup>97</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 494.

дисциплина и теорија – иако их је за потребе дефинисања *нове историје уметности* Џонатан Херис у значајној мери систематизовао и представио као перспективе развоја у процесу редефинисања историје уметности, има и оних које је изоставио. Важно је зато поменути да су значајну улогу у промени интерпретативног обрасца и уопште приступа делу, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, одиграли француски семиолози<sup>98</sup>; њихова намера била је да увођењем протокола лингвистике у област изучавања нелингвистичких објеката у култури остваре намеру *читања слике*<sup>99</sup> и касније, дешифровања виђеног. У циљу дискурзивне и 'потпуне' интерпретације дела, текст слике укршта се са другим текстовима културе и друштва – због тога је семиологија сликарства дефинисана као интерпиктурална и интертекстуална теоријска пракса, одакле и њен огроман значај у успостављању нове историје уметности. Осим семиологије, значајна је била и теоријска трансформација коју спроводе аутори који делују са марксистичке платформе – позивајући се на критичку и материјалистичку историју модернизма Т. Џ. Кларка (Т. J. Clark), ови аутори покушали су да изведу узрочну материјалистичку теорију унутар актуелне историје уметности.<sup>100</sup> Тако је један од главних представника ове струје, Чарлс Херисон, западном модернизму након Другог светског рата приступио кроз дистинкцију односа моћи у друштву и успостављање односа моћи који дефинишу одређено западно друштво. Другим речима, он је покушао да посредством друштвено-политичких теорија приступи идеалитету уметности (и посебно, тада актуелној апстрактној слици). Ту долазимо до сржи и разазнајемо битну, суштинску разлику између француских семиолога и

---

<sup>98</sup> Пиктурална семиологија или семиологија сликарства је “(про)научни метајезички метод описивања и објашњавања слике као специфичног значењског израза и сликарства као значењске парадигме (система, контекста, праксе)”. Семиологију сликарства која остварује чин читања и разумевања смисла слике развијали су Луј Марин (Louis Marin), Жан Луј Шефер (Jean-Louis Schefer), Марселин Плејне (Marcelin Pleynet) и Брацо Ротар (Braco Rotar). У процесу интерпретације следе се путеви које слика поставља пред гледаоца, дешифрирују знаци и откривају слојеви значења. Видети: Мишко Шувковић, *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Београд, 2011, стр. 635; и Mia M. Lukovac, „Semiološko čitanje slike Pola Klea *Highroads and by-roads*“, *Uzdanica: časopis za jezik, književnost, umetnost i pedagoške nauke*, God. 9, br.1, 2012, стр. 179-190.

<sup>99</sup> Луј Марин успоставља *теорију читања* и даје објашњење шта значи читати: “*Шта је то читати? То је прећи погледом једну графичку скупину и то је дефинирати један текст; раздвојимо привремено у корист анализе те две радње: слика је најпре пут погледу*”. Louis Marin, “Elementi za slikovnu semiologiju”, *Dometi* br.7-9, Rijeka, 1981. стр. 39.

<sup>100</sup> Видети: Мишко Шувковић, „Nova istorija umetnosti“, у Мишко Шувковић, Aleš Erjavec (eds.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Београд, 2009, стр. 821-823.

групе аутора (међу којима је и поменути Херисон) који су уметности покушавали да приступе посредством критичких политичких теорија – у питању су две сасвим супротне опције од којих једна (семиологија сликарства) тежи разоткривању *језика* слике, односно 'улази' у саму слику како би у њеној унутрашњој организацији открила путеве интерпретације и значења која ће тек накнадно везати за она која налази у 'свету око слике', док друга већ у старту тежи да покаже спољашњи, друштвени однос који дискурзивно одређује слику / уметничко дело и његова значења. У овој 'разлици' крије се и разлог због којег је Херис изоставио семиологију и предност дао овој другој опцији која је имала перспективу развоја и која се показала као много 'потребнија' и историчарима, и теоретичарима, и уметницима, и целокупној публици, јер само тумачењем уметности којим се однос са друштвеним чиниоцима узима као кључан и одређујућ по само дело, могуће је уметност извући из њеног оригиналног и примарног контекста и ставити је у функцију дефинисања друштва и целокупне стварности.

Нова историја уметности темељи се на успостављању односа између уметничког и друштвеног, што је током протеклих деценија иницирало и нов однос уметности и теорије. Тако, уметници и теоретичари почињу да се баве истим питањима: проблематизује се статус (традиционалног) уметничког дела / објекта, као и улоге аутора и реципијента (који је све до тада у историји уметности био занемариван). Уметност и теорија појављују се у својим новим, дискурзивно-хибридним облицима.<sup>101</sup> Уметност и теорија више нису на супротним странама, као ни аутор и посматрач; више нема уметничких дела на једној страни и критичара који дело тумаче на другој, јер се посредством нове историје уметности, студија

---

<sup>101</sup> Још од седамдесетих година када концептуална уметност промовише 'спој' теорије и уметности, и када започиње пројекат *нове историје уметности*, теорија и уметност појављују се у својим хибридни облицима и конципирају као 'текстови' дискурзивне анализе. У том циљу уметник чак излази из своје некада уско дефинисане улоге и лагано преузима компетенције кустоса, филозофа, трговца, занатлије, историчара. По теоретичару и историчару уметности, Бењамину Бухлоу (Benjamin H.D. Buchloh), уметник се, чинећи тако, заправо бави *администрирањем* јер своја сазнања и менталне концепте рационално организује у дело – документ – (дискурзивну) анализу. Видети: Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, у Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October. The Second Decade, 1986–1996, An October Book*, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, стр. 117-155. Текст доступан на: [danm.ucsc.edu/~dustin/library/conceptual\\_art\\_1962\\_1969.pdf](http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/conceptual_art_1962_1969.pdf), приступљено 20.04.2012, 6:12 PM

културе и других теоријских платформи, уметничко дело знатно лакше 'отвара' ка свету и друштву које га тумачи, а којем и оно само припада. Однос дела, аутора и посматрача постао је тиме сасвим непосредан. Дело више не припада само оригиналном ствараоцу (аутору), нити је срж уметности у процесу стварања дела као материјалног објекта намењеног да носи одређена значења. *Истраживање* замењује *стварање*<sup>102</sup>, па и уметник постаје прво *истраживач* (који у циљу налажења 'нових' уметничких вредности пролази кроз креативни процес тражења и долази до идеје за уметничко дело) а затим и *носилац пројекта* (који руководи извођачким процесом или производњом дела). Ова идеја тек је једна од оних које илуструју промене у *свету уметности* и описују нове улоге намењене његовим актерима – тако, уметник је прво постао *аутор*<sup>103</sup>, а онда је Барт 'убио' тог аутора, тј. уметнику отео улогу аутора и предао је посматрачу, тј. свима! Овај драматичан заплет међу актерима света уметности, с обзиром на његов значај и по уметничку праксу и теорију и историју уметности које је прате, заслужује зато да му поклонимо мало више пажње и упитамо се *ко је тај аутор?*

Наше целокупно истраживање у којем смо већ претходно најавили да ћемо се бавити односима у које су *приватно* и *јавно* постављени од стране уметника-аутора (који их у дело током стваралачког поступка уписује) и посматрача-аутора (који их у делу препознаје и на основу њих конципира дело и свет о којем одређено дело говори), бави се заправо *аутором* савремене уметности, због чега сада и стављамо акценат на ово питање. У жељи да на неки начин одговори на то питање, Роланд Барт кренуо је од самог дела и запитав се *ко то говори* кроз дело, при чему је дошао до следећег закључка: „Никада то нећемо сазнати због тога што је писање уништење сваког гласа, сваког изборног стајалишта? Писање је неутралан, сложен, посредни простор где наш субјект нестаје, оно негативно где је сав идентитет изгубљен, почевши од самог идентитета писања као таквог“.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Видети: Giulio Carlo Argan, „Umjetnost kao istraživanje“, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982, стр. 153-161.

<sup>103</sup> Уметник више није стваралац, нити се школује за произвођача (Валтер Бенјамин), већ се обучава да постане *аутор* (Ролан Барт, Мишел Фуко).

<sup>104</sup> Roland Bart, “Smrt autora”, у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 176.



У овом писању наслућујемо и Бартове аргументе за његово будуће 'лингвистичко убиство' аутора<sup>105</sup> којег Барт види као модерну појаву и производ друштва које велича престиж појединца и, у складу с тим, 'особу аутора'. Не разумевајући 'пак зашто би смо одговор за дело увек тражили у личности тог аутора-ствараоца, Барт решава да уклони ту 'особу' уметника која се крије иза дела и тако 'ослободи' и аутора и уметничко дело.<sup>106</sup> Зарад будућности дела, односно писања, он тврди да морамо одбити *мит*: „рођење читаоца мора се догодити по цену смрти Аутора“<sup>107</sup>. 'Читалац', тј. посматрач-интерпретатор је средишње место дела; он је у одређеном тренутку финални Аутор јер својом интерпретацијом изводи и 'довршава' дело. Јединство дела и неприкосновеног аутора-уметника је коначно разрушено, а дело се може 'видети' у интерпретацијама различитих, односно променљивих аутора-посматрача.

Наравно, Бартова истраживања и закључци нису ни били ни остали усамљени, пре свега јер у исто време кад и Барт<sup>108</sup>, разрађујући своју пређашњу тезу о *смрти човека*<sup>109</sup>, Мишел Фуко такође пише о смрти аутора. У тексту „Шта је аутор?“ Фуко каже: „дело је некад аутора чинило бесмртним, сада има право „да усмрти свог аутора“<sup>110</sup>, чиме простор који је некада заузимао

---

<sup>105</sup> Roland Bart, "Smrt autora", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 178.

<sup>106</sup> Барт сматра да „дати тексту Аутора значи наметнути том тексту границу, значи снабдети га коначним означеним, значи затворити то писање“, због чега је и решен да уклони Аутора и тако 'ослободи' текст. Roland Bart, "Smrt autora", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 179.

<sup>107</sup> Исто, стр. 180.

<sup>108</sup> Текст „Смрт аутора“ Ролан Барт пише 1968. године, док Фуко само годину дана касније објављује „Шта је аутор“ у којем такође преиспитује јединство аутора и дела.

<sup>109</sup> О смрти човека Фуко пише: „човек је креатура која не постоји дуго, тек око 200 година, али је брзо остарила, и нестала!“. (Mišel Fuko, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971.) Важно је, у том смислу, напоменути и да је *смрт човека* (на коју се надовезује и смрт аутора) теза коју не можемо довести у везу само са Фукоом и Бартом. Наиме, у питању је закључак до ког су засебно дошле и још неке дисциплине које на различите начине 'проучавају' човека – то доказује и лингвистика, и Леви-Стросова етнологија, као и Лаканова психоанализа где он на примеру неуротичара доказује да оно што човек говори јесу структуре, а не субјект. Видети: Sreten Marić, „Predgovor“, у Mišel Fuko, *Riječi i stvari (arheologija humanističkih nauka)*, Nolit, Beograd, 1971, стр. 39-40.

<sup>110</sup> Mišel Fuko, „Šta je autor?“ у Nada Popović-Perišić (ed.), *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, Rad, Beograd, 1983, стр. 32-45.

уметник-аутор сада остаје слободан.<sup>111</sup> Интерпретатор може заузети његово место јер дело је слободно и 'отворено' ка другим субјектима. Аутор није нешто што претходи делу, нити више има статус 'недодирљивог' какав је имао од XVIII па до пред крај XX века, због чега и Фуко расправу о аутору закључује речима: „Мислим да ће упоредо са променом нашег друштва, у самом часу његове промене, аутор-функција ишчезнути, и то тако да ће фикција и њени полисемички текстови још једаред променити калуп по којем функционишу остајући и даље у систему кочења – системи који више неће бити аутор, већ нешто што ће се морати одредити или, можда, доживети“.<sup>112</sup> И да закључимо – упркос разликама, и Барт и Фуко говоре о смрти аутора, тј. они у лику аутора више не виде само и једино уметника који је дело створио већ *аутора* конципирају као дискурзивни простор у који се могу 'убацити' различити субјекти. Ови ставови суштински су утицали на читаву теорију уметности последњих деценија прошлог века, а изнова су преиспитивани тек деведесетих година када се јавља ново интересовање за аутора-уметника. Ипак, уметнику тада неће бити враћене ингеренције и статус какав је имао до описане 'смрти' која га је задесила само неку деценију пре; он ће тек делимично бити 'рехабилитован' и то кроз оне уметничке праксе које истичу приватне приче аутора, дело концентришу око уметничког живота и његовог личног искуства. Оно што ће 'пак и тада правити разлику у односу на време пре седамдесетих година биће схватање, улога и начин конституисања *субјекта* као продукта односа који постоје у делу или односа који настају у сусрету дела са другим делима културе и уметности, као и са самом публиком. Између нестанка човека, смрти аутора и његовог новог рођења, и ми ћемо касније покушати да утврдимо коју од ових опција и које и какве субјекте

---

<sup>111</sup> Одговарајући текстом на питање које је поставио у наслову (шта је аутор?), Фуко креће од тезе да 'ауторово име није исто што и лично име' и након расправе констатује да „ауторово име служи да се обележи постојање одређеног вида дискурса“ (стр. 36) што је битно за успостављање везе између текстова, али није од пресудне важности за само дело и одређење значења које оно носи. Разматрајући 'пак у наставку текста аутор-функцију (која је по Фукоу 'обележје начина постојања, кретања и функционисања одређених дискурса у оквиру друштва') закључује да *сваки дискурс подарен ауторовом функцијом поседује то многоструко Ја* (стр. 40), односно, да место Аутора могу заузети различити субјекти из различитих категорија појединаца. Mišel Fuko, „Šta je autor?“ у Nada Popović-Perišić (ed.), *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, Rad, Beograd, 1983, стр. 32-45.

<sup>112</sup> Исто, стр. 45.

актуелизују поједина дела савремене уметности која смо одабрали за ову студију, односно, покушаћемо да утврдимо ко из тих дела нестаје, а ко кроз њих настаје? Чије 'приватно' то дело у некој конкретној јавности заступа и ко се све у њему препознаје?

Када смо већ утврдили неке од главних карактеристика *света уметности* и његових субјеката, као и промене кроз које су они прошли током протеклих неколико деценија, тренутак је да се још једном вратимо на *нову историју уметности* с обзиром да ћемо у овој студији и ми превасходно са њене теоријске платформе тумачити савремену уметност (и друштво). Како је већ раније наговештено у тексту, термином *нова историја уметности* Џонатан Херис означио је промене унутар историје уметности које се од седамдесетих година дешавају паралелно (и последично) великим институционалним, историјским, макро-социјалним и политичким променама.<sup>113</sup> Образлажући 'пак опширно назив књиге (*нова историја уметности*) већ у њеном уводу, Херис нам ставља до знања да се ради о нечему заиста новом, о променама које су суштински трансформисале и 'отвориле' до тад затворену хуманистичку дисциплину ка новој савремености и, што је још значајније, начиниле је таквом да се сада она са лакоћом (и увек изнова) може прилагодити свакој савремености у којој буде функционисала. Такође, Херис напомиње и да се термини *радикална историја уметности* и *критичка историја уметности*<sup>114</sup> често сматрају синонимима *новој историји уметности*, иако су

---

<sup>113</sup> Тренутак '68. године, када са успоном Нове Левице започиње процес преиспитивања природе капиталистичке и империјалистичке политике Запада, концепта националних држава, као и преиспитивање фактора рода, класе, етничитета и осталих 'другости', одиграо је кључну улогу у променама западног друштва које су се десиле током последњих деценија прошлог века. Наравно, промене су обухватале све сфере друштвеног живота, па тако и историју уметности која у том тренутку улази у фазу свог радикалног развоја. Потицаји за таквом трансформацијом историје уметности долазили су из теорија марксизма (као пре свега политичке и друштвене теорије), феминистичке критике, психоанализе, структуралне теорије, семиотике, семиологије, а касније и из теорија медија, културалних студија, студија визуелне културе, итд. Оно што је кључно јесте да се (нови) историчари уметности више не баве само уметничким делом или уметником, већ читавим светом уметност, као и односима у које његови субјекти ступају 'спрам друштва у целини. Видети: Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London and NewYork, 2002, стр. 1-15.

<sup>114</sup> *Радикална историја уметности* и *критичка историја уметности* су термини којима се унутар универзитетског дискурса све до средине осамдесетих дефинисао однос уметничког и политичког, односно појмови којима се описује историја уметности која има тенденцију да политички делује у друштву и мења га. Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London and NewYork, 2002, стр. 7.

оригинално ознаке за различите перспективе историје уметности које су тек касније обједињене и даље развијане унутар *нове историје уметности*; с друге стране, ту је и *социјална историја уметности*<sup>115</sup> која има знатно дужу традицију од *нове историје уметности*, што је и био разлог противљења главних представника ове струје када је она подвођена под оквире нове историје уметности. Социјални историчари уметности критиковали су и сам назив *нова историја уметности* јер су сматрали да он представља идеолошко разоружање с обзиром да 'ново' нема снагу критичког и политичког потенцијала, тј. борбе за промену којој су они толико тежили. Ипак, морамо се сложити да је термин прихватљив у смислу и на начин на који га Џонатан Херис користи – а то је да покаже да су нове праксе историје уметности у контрасту са *институционално доминантном*, тј. традиционалном историјом уметности, као и да су кроз њих развијене форме описа и интерпретације које аутору омогућавају да слободно прилагоди теорију себи, својим интересовањима, као и самом делу којем сада може интердисциплинарно приступити у различитим савременостима у којима је оно тема његових интересовања.

Супротно институционално доминантној историји уметности која је заједно са каноном високе уметности чинила један од интегралних делова западног хуманизма и његовог либерално-демократског друштва, нова историја уметности не види више естетско као издвојено од света већ у анализу креће са претпоставком савезништва и међусобне условљености уметничких и политичко-друштвених вредности.<sup>116</sup> Примећујемо зато и да уметност и друштво имају у значајној мери

---

<sup>115</sup> *Социјална историја уметности* – иако се друштвена перспектива у интерпретацији уметности осећа код неких (углавном марксизму окренутих) аутора још у периоду између 1930 - 1960, почеци социјалне историје уметности везују се пре свега за писања Арнолда Хаузера (Arnold Houser) педесетих година прошлог века; касније, метод тумачења уметности као продукта социо-политичких услова унутар свакодневице, развијали су и додатно популаризовали Т.Ј. Кларк и Гризелда Полок (Griselda Pollock).

<sup>116</sup> Историја уметности писана током XIX и већег дела XX века сматрала је 'природу друштва' неважном ставком по анализу уметности, што је на крају, по мишљењу Т.Ј. Кларка, резултирало једном врстом свођења историје уметности на пуку хронологију и биографије – ово је уједно и разлог због којег Кларк предлаже модел социјалне историје уметности. Са Кларком и његовим виђењем да је суштинска парадигма друштвено оријентисане историје уметности у марксистичкој културалној теорији, слаже се и Гризелда Полок – ипак, ова (феминистичка) ауторка указује и на то да колико год друштво било структурирано класним поделама, толико је одређено и полним и

паралелне линије развоја – тако је са утицајем друштвених теорија, попут марксизма и феминизма, дошло до тзв. 'друштвеног обрта' о којем смо претходно говорили, а са којим почињу да се развијају студије нове историје уметности; касније, свој утицај извршиле су и родне студије, студије идентитета, етницитета, разлике, и друге, које такође почињу да играју значајну улогу у писањима нове историје уметности. Неки од тих нових приступа уметности и историји уметности које наводи и анализира Херис су:

а) *однос уметности и (владајуће) друштвене идеологије* – у циљу дефинисања улоге *јавности* у стваралачком поступку уметника и уопште 'животу' уметничког дела, Т. Ј. Кларк (социјална историја уметности) покушава да утврди односе између уметности, уметника и ширег друштвеног окружења (укључујући класне поделе), не занемарујући притом утицај који институције имају у обликовању јавног укуса;

б) *феминизам* – питања као што су 'зашто није било великих уметница?' (Линда Нохлин / Linda Nochlin) и 'како разумети идентитет жене и њено место у историји уметности, када их искључују и историчари уметности у XX веку,?' (Розика Паркер / Roszika Parker и Гризелда Полок) постављају феминисткиње које такође, попут марксиста, желе да виде трансформацију света произишлу из јавне друштвене анализе и свеобухватне промене друштва која ће значити и упостављање не-редукованих и нових релација унутар културних, патријархалних и капиталистичких структура;

в) *индивидуалитет* – заједничком активношћу марксизма и феминизма, од раних седамдесетих година започела су истраживања о природи индивидуалности – кренувши од психоаналитичког учења Фројда (Sigmund Freud), а проучавајући несвесно и начине на које оно обликује наратив, аутори теоријске психоанализе (Лакан) и психоаналитичке теорије (Гризелда Полок, Лора Малви / Laura Mulvey), питају се чије се то *Ја* појављује у уметничком делу, како се појављује, кога дело заступа, као и *ко кога гледа*, тј. ко гледа (мушкарац?) и ко је гледан (жена?)...;

---

родним неједнакостима. Друштво, са класним, родним, полним, а затим и другим поделама и неједнакостима (на које је у каснијем периоду указала нова историја уметности) снажан је или чак пресуђујући фактор у продукцији и интерпретацији уметности и као такав не може бити искључен из историје и теорије уметности. Видети: Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London and New York, 2002; и Griselda Pollock, *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, London and New York, 2003.

г) *субјект* – питања субјекта и начини на које се он конституише у теоријама дискурса и значења (Норман Брајсон / Norman Bryson, Мике Бал / Mieke Bal) кроз које се истиче важност контекста у језику и свакодневици по самог субјекта који се у или *кроз* дело рађа;

д) *присутност и разлика* – кроз критичке термине / концепте *присутности* и *разлике*, аутори попут Жака Дериде и Виктора Бургина (Victor Burgin) нападају буржоаско-хуманистички критицизам модерне уметности усмерен на фетишизирање 'трага' (*присутности*) људског постојања, и критику, тј. историју уметности усмеравају ка проблемима *значења* дела која долазе не само из трагова које је уметник уписао у дело, већ и из односа уметника и публике, интерпретација које изводи посматрач, као и услова савремености у којима се дело тумачи;

ђ) *идентитет и борба за Другог* – трансформацијом марксистичких постулата на начин да за формирање друштвене стварности нису битне само класне већ и друге формације, нпр. родне и полне разлике којима се изражава противљење доминацији патријархата, долази до успона родних, геј, лезбо и студија маскулинитета које се током последње деценије XX века удружују у тзв. *студије идентитета*; итд.<sup>117</sup>

Овде смо набројали тек неколико кључних идеја и процеса које је покренула нова историја уметности реагујући на контексте савремености у којима се развијала.<sup>118</sup> Пресудан тренутак по развој нове историје уметности догодио се крајем осамдесетих, када свет улази у ново доба напредног капитализма и идеолошки моћног (медијског) спектакла, јер реагујући на те нове услове

---

<sup>117</sup> Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London and New York, 2002.

Напомена: Од деведесетих година до данас, односно у периоду који Џонатан Херис помиње али не анализира опширније, *нова историја уметности* 'проширена' је иницијативама које долазе из актуелних покрета за људска права, екологију, анти-империјализам и анти-колонијализам, итд.

<sup>118</sup> Тренутак је да поменемо и ауторе окупљене око часописа *October* (излази од 1976), који нису обухваћени Херисовом студијом, а који су у контексту позномодернистичких америчких студија историје и теорије уметности повели изузетно важну интердисциплинарно постављену расправу савремености и историје модернизма у односу на подручја визуелних уметности. У оквиру овог часописа, они развијају (и пишу) студије о уметности које више нису базиране на појмовима стила, аутора, аутономног и просторно постављеног уметничког дела, већ прате савремену уметничку праксу и тумачећи је, отварају и реинтерпретирају битна питања у и о уметности. Аутори-уредници *October*-а уметност интерпретирају са различитих, и међусобно конфронтирајућих платформи постструктурализма (Розалинд Краус /Rosalind Krauss), формализма са структурализмом (Ив-Ален Боа / Yve-Alain Bois), критичке теорије (Бењамин Бухлох) и психоанализе (Хал Фостер).

свакодневице, висока уметност спаја се са популарном, док историја уметности почиње да делује удружено са студијама културе. И да закључимо: једна од главних карактеристика *нове историје уметности* је њена материјалистичка подлошка – она ради са претпоставком да уметност и историја уметности могу бити створане и/или интерпретиране само од стране конкретних људи у конкретним друштвеним околностима; нова историја уметности (зато) није компактна теоријска дисциплина са својом јединственом методологијом, већ хибридна теоријска платформа која се прилагођава субјектима и појавама савремености; новој историји уметности (зато) не прети опасност затварања у одређену и ограничену дискурзивну праксу јер она у дослуху са студијама културе активно учествује у друштвеној стварности, а уметност и културу сагледава као елементе целокупног начина живота.<sup>119</sup>

### Студије културе и студије визуелне културе

У тренутку када се крајем осамдесетих година прошлог века уметност почела јављати као култура, односно када је променила своју појавност и начине деловања, показало се неопходним (изнова) променити и тој новој уметности прилагодити теоријски оквир из ког ће она бити интерпретирана и анализирана; управо тада студије културе почињу да играју важну улогу у процесима интерпретације уметности јер нуде моделе и теоријске алатке којима се савременој уметности на адекватан (и савремен) начин може приступити. Културалне студије<sup>120</sup> су академска платформа за истраживање, тумачење, анализу

---

<sup>119</sup> Видети: Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London and New York, 2002, стр. 230.

<sup>120</sup> Основни текст културализма појавио се као алтернативни вид мишљења педесетих година прошлог века у Великој Британији, прво у раду књижевног теоретичара Френка Р. Ливиса (Frank R. Leavis) који се бавио односом високе и популарне културе, а развијан је кроз дела теоретичара културе Рејмонда Вилијамса и социолога и оснивача бирмингемског Центра за студије савремене културе Ричарда Хогарта (Richard Hoggarth). Кроз рад овог центра долази до институционализације културализма и он прераста у академску праксу коју одређујемо термином *студије културе* или *културалне студије*. Оно по чему се студије културе разликују од социологије културе која се бави 'културалним појавама' јесте да се оне баве *културалним текстовима*, тј. појединачним појавама културалних пракси „обликовања и заступања свакодневног живота у специфичним и потенцијално бескрајно *значањски* разликујућим културалним контекстима и њиховим институционализацијама“, а који се могу препознати у сфери уметности, високе или популарне, или 'пак у сфери обичних свакодневних пракси живљења. Од средине седамдесетих, водећи аутор културалних и медијских студија постаје Стјуарт Хол. Хол се бавио проблемима хегемоније, моћи, идентитета, дискурса; због

и интерпретацију културе као производње најразличитијих културалних пракси укључујући тзв. 'живе културе' које чине свакодневицу и које су у стању сталне промене. Већ овде се види да је појам културе у оквиру културалних студија врло широко постављен, тј. да се односи и на високу културу / уметност и на свакодневни живот (свих класа и друштвених група).<sup>121</sup> Како би биле способне да активно прате све трансформације културе, културалне студије успостављене су као интердисциплинарна и хибридна теоријска пракса. Посебан акценат у њиховим истраживањима стављен је на концепт *хегемоније* као модел успостављања односа моћи, из ког произлазе и други друштвено-културални параметри, као и 'слика' свакодневице / савремености. Односи моћи нису само класни, већ могу бити и родни, расни, национални, естетски, стилски, итд. – због овако широко постављеног интересног поља, студије културе по потреби се надовезују на друге научне и теоријске дисциплине чија мишљења консултују при раду, тј. анализи.

---

чињенице да је учврстио модел 'текстуалне анализе' културе и медија, Хол је један од кључних аутора студија културе. Важно је напоменути и да студије културе имају доста заједничког са новом историјом уметности – наиме, исти теоријски и друштвено-политички потицаји вршили су утицај и на историју уметности и на културалне студије; ипак, све до деведесетих година ове дисциплине држале су се сопствених поља интересовања, па се тако историја уметности пре свега бавила високом уметношћу, док су се студије културе бавиле свакодневном и популарном културом. Од деведесетих година када уметност почиње да се јавља као 'уметност у доба културе', долази до својеврсног спајања културалних и историјских студија уметности и оне почињу да делују као заједничке интердисциплинарне теоријске студије уметности и културе. Видети: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 400-403; Ben Agger (ed.), *Cultural Studies as Critical Theory*, Falmer Press, London, 1998; Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and New York, 1999; и John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*, 5<sup>th</sup> edition, University of Sunderland, Pearson, Harlow – England, 2009.

<sup>121</sup> Текстом „Анализа културе“, који је и један од 'оснивачких текстова' студија културе, Рејмонд Вилијамс поставио је тада нову дефиницију културе, која се из данашње перспективе види као класична. У питању је трочлана дефиниција културе: 1) култура као 'идеал' којим се остварује *људско савршенство* у смислу одређених апсолутних или универзалних вредности, 2) *документарна* дефиниција културе по којој је култура скуп дела ума и маште у којем су, на исцрпан начин, људска мисао и искуство различито забележени, и 3) *друштвена* дефиниција културе по којој је култура опис посебног начина живота, који изражава одређена значења и вредности не само у уметности и знању већ и у институцијама и свакодневном понашању. Наравно, чак и ако културу схватамо у њеној најопштијој дефиницији, важно је раздвојити *нивое* културе које ни Вилијамс не оспорава, а које је важно имати у виду када дође до анализе одређених културалних садржаја – тако, треба разликовати *живљену културу* одређене савремености, *забележену културу* која обухвата различите артефакте, од уметничких до обичних свакодневних, и *културу селективне традиције* која повезује два претходно наведена нивоа културе, а која се односи на процесе континуиране селекције, интерпретације и реинтерпретације историјских и актуелних културалних продукција што има одлучујућу улогу у формирању културалног друштвеног памћења и друштвених облика свакодневице. Rejmond Vilijams, „Analiza kulture“, у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 124-133.



Као јединствено академско поље које се бави анализом културе, укључујући високу културу и уметност, популарну културу, масовну и потрошачку културу, културу забаве и свакодневице, интердисциплинарно постављене студије културе у процесу културалне анализе сучељавају марксистичку теорију културе, Лефеврову филозофију свакодневног живота, Алтисерову теорију идеологије, структурализам, семиотику и семиологију, постструктурализам, теорије текста Ролана Барта и Умберта Ека, Фукоову теорију дискурса и моћи, Лаканову психоаналитичку теорију, као и студије тела, идентитета, рода, студије популарне и масовне културе, студије културалних пракси, студије медија, постколонијалне студије, разматрајући притом и утицаје светске економије, глобализације и културалног популизма..., а све како би конструисале хибридну слику о подједнако хибридном објекту изучавања, тј. култури. Методолошки, студије културе развијане су као текстуална и постсемиолошка анализа, односно, сагласно дефиниције културе Рејмонда Вилијамса<sup>122</sup>, студије културе конципиране су као теоријска платформа за различите хибридне облике анализе *свих облика означавања* – од уметничког дела, културалног артефакта до појединачног начина живота. Појам културе је у тој мери проширен на материјалне формације, структуралне и институционалне потенцијалности, свакодневице, да се више и не може видети другачије него *мрежа значења* како то предлаже Џон Стори (John Storey).<sup>123</sup> Под мрежом значења подразумева се повезивање и успостављање односа између културалних продукција и друштва у целини, тј. односа између конкретне културалне праксе и дискурзивно концентрисаног значења које успоставља одређени субјект, са сопствене позиције посматрања и сопствене интерпретативне платформе.

---

<sup>122</sup> За студије културе и савремену теорију уопште, од посебног је значаја 'друштвена' дефиницији културе Рајмонда Вилијамса јер у том случају анализа културе постаје, како наводи Вилијамс, „разјашњавање значења и вредности, имплицитних и експлицитних, у одређеном начину живота, у одређеној култури“ – таква анализа обухвата и историјску критику и анализу елемената 'начина живота' које заговорници других дефиниција културе уопште и не сматрају културом! Из Raymond Viliijams, „Analiza kulture“, у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 125-126.

<sup>123</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*, 5<sup>th</sup> edition, University of Sunderland, Pearson, Harlow – England, 2009; и John Storey, *Cultural Studies and the Study of popular culture: theories and methods*, University of Georgia Press, Athens (Georgia – USA), 2003.

Жеља за успостављањем односа уметничког и друштвеног, као и пракса преплитања теоријских образаца и 'позајмљивања' методологија, заједничке су новој историји уметности и студијама културе, због чега је пре нешто више од две деценије и започело њихово заједничко деловање. Савремене анализе културе у значајној мери зависе од тренутка и контекста у ком су изведене, од самог дела / културалне праксе, и наравно, интерпретатора / аутора (био он уметник или посматрач). Опасности 'пак по дело и аутора, како смо то већ помињали, прете од 'затварања' унутар одређених дискурзивно-теоријских категорија због чега они постају невидљиви за друге и везују се тек за поглед одређене класе, расе, рода, што само изнова води генерализацијама против којих су нове теорије уметности првобитно и устале. Упозоравајући да се ово већ дешавало нпр. неким феминистичким ауторкама, Гризелда Полок инсистира да анализе културе и уметности буду и остану појединачне: „Била то класа, раса, или род, сваки аргумент који уопштава, редукује, чини типским или сугерише одражавање значи одбијање да се бавимо специфичностима појединих текстова, уметничким практичарима, историјским покретима“.<sup>124</sup> Историја уметности – марксистичка или феминистичка, или било која друга – мора кренути од историје јер је и друштво историјски развојни процес који уметност и теорија уметности морају у стопу пратити ако желе да буду део свакодневице, ако желе да осликају своју савременост, ако желе да буду разумљиве и имају активну улогу у формирању друштва, друштвене стварности и потенцијалне будућности.

### **Студије културе и нова историја уметности као интерпретативни модел за тумачење савремене културе и уметности**

У периоду од деведесетих година до данас, дошло је до још неких померања у оквиру културалних и историјских студија уметности. Иако је *нова историја уметности*, одступањем од традиционалних модела и поступака историзације и интерпретације уметности, направила готово револуционарни обрт у оквиру ове хуманистичке дисциплине, оно што је остало као замерка на спроведени

---

<sup>124</sup> Griselda Pollock, *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, London and New York, 2003, стр. 42.

пројекат *нове историје уметности* јесте још увек присутан нагласак на кадрирању западне уметности, тј. уметности из доминантних политичко-културно-уметничких центара. Зато, оно што покушава теорија уметности писана последње две деценије, а посебно након 2000. године, је да све оне бројне и сасвим различите наративе европских, азијских, јужноамеричких и афричких уметничких пракси које су остале изван парадигматских модела модерности и постмодерности, укључи у наратив историје уметности. У питању су праксе готово невидљиве са евро-америчке платформе, које углавном настају у друштвима Другог и Трећег света због чега и нису виђене као битне и оригиналне, већ су сматране тек рефлексима западних модела. Желећи да сада у свој дискурс укључи и праксе другог, маргиналног, локалог, тј. праксе које излазе из 'западног кључа', историја уметности током деведесетих година почиње да делује удружено са студијама културе и посебно постколонијалним студијама. „Захтевајући пуно укључење у глобални систем и изазивајући постојеће епистемолошке структуре“, како сматра Окви Енвезор (Okwui Enwezor), постколонијализам „протреса узани фокус западњачког глобалног погледа на свет и усмерава његов поглед на ширу сферу нових политичких, друштвених и културалних односа који су настали после Другог светског рата“. <sup>125</sup> Постколонијализам тако постаје свет блискости – *свет близине, а не свет тамо негде другде* <sup>126</sup>, што за последицу има да уметност више не приказује само оно 'уметничко' већ својим индексом указује на различите идентитете приказивања у култури који актуелизују проблеме расе, рода, нације, класе, моћи, индивидуалности, итд. <sup>127</sup>

Представљајући друштвене структурне конфликте и/или идентитете, савремена уметничка пракса заправо делује у пољу политике, што је по Рансијеру (Jacques Ranciere) чак сасвим очекивано јер однос уметности и политике јесте непосредан, па уметност може интервенисати у пољу политике, као што и политика

---

<sup>125</sup> Okwui Enwezor, „The Black Box“, доступно на:  
[http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor\\_Documenta\\_BlackBox.pdf](http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor_Documenta_BlackBox.pdf),  
приступљено 31.10.2014, 9:09 PM

<sup>126</sup> Исто

<sup>127</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 315.

може интервенсати у домену естетике, односно уметности.<sup>128</sup> Савремена уметност, тј. како смо је ми овде одредили – уметност настала у периоду од пада Берлинског зида до данас, врло активно учествује у пољу политике, о чему сведоче и најразличитији уметнички наративи који савремену ситуацију, проблеме и субјекте савремености 'чине видљивим' кроз уметност, као и они наративи који исту ту савременост обрађују кроз своје интервентне, критичке, субверзивне, симптомске праксе којима заправо покушавају да утичу на друштво. Савремени уметници често стварају дела која су 'негде између уметничког и свакодневног' јер у таквом приступу препознају *тактику* којом се можда најприсније и најделотворније могу обратити јавности, односно посматрачу. Дело позива уметника и посматрача на дијалог кроз који је могуће разоткрити значења и интерпретирати дело, али и конституисати и / или потврдити сопствени идентитет. Уметничким и културалним праксама прилагођава се и теоријски дискурс, па тако нова историја уметности (која је раније била усмерена на високу уметност) и студије културе (које су се бавиле популарном, свакодневном културом) почетком деведесетих година почињу да са заједничке, такође интердисциплинарне платформе 'раде' са савременом уметношћу. Оно што би се из теоријског деловања ових дисциплина током последњих двадесетак година могло протумачити као својеврстан подтекст свих теоретизација културе и уметности, јесте бављење проблемом *идентитета* – било да се ради о идентитету који се дефинише са марксистичке платформе, при чему је критика усмерена на односе блока моћи према маргинализованим групама, или идентитету који произлази из проблема *разлике* на коју указују различити 'микроотпори' владајућој идеологији који се препознају у културалним и уметничким праксама савремене уметности.

Микронаративи<sup>129</sup> аутора који долазе са различитих континената, из различитих друштвено-политичких, историјских и културалних средина, тема су

---

<sup>128</sup> Видети: Žak Ransijer, „Расподјела чулног – естетика и политика“, *Трећи програм* бр. 127/128, Београд, 2005, стр. 319-342.

<sup>129</sup> По Лиотару, у савременом свету 'велике приче више немају легитимитет', због чега савремени субјекти показују отпор реалности коју желе да виде измењену на личном и појединачном нивоу – микроотпор. Из тог термина произилази и термин *микронаративи* који означава културалне

ове студије – у питању су наративи којима (одабрани) уметници тематизују приватно искуство, а чинећи га јавним, покрећу и процесе идентификације кроз које се у одређеним тренуцима конституише њихов, као и идентитет посматрача, односно интерпретатора-аутора дела. Њихово *приватно* је њихова тема и оно што постављају у сферу *јавног* (која то прихвата, обрађује, интерпретира), а све са циљем да тим појавама културе утичу на политичко промишљање јавности. Успостављањем расправе друштвених и културалних, друштвених и појединачних, односно јавних и приватних система заступања и приказивања у уметности и култури, у наставку студије полако ћемо приступити одабраним уметничким микронаративима; ипак, пре тога ћемо се још једном вратити савременој уметности, карактеристикама њених наратива и посебно се усредсредити на однос те уметности са свакодневицом у којој она врло активно учествује, можда чак активније него икада до сада.

---

текстове којима се репрезентује неки од микроотпора друштвеној хегемонији. Видети: Žan Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1988.

### 3. СВАКОДНЕВИЦА КАО МЕСТО СУСРЕТА ВИСОКЕ И ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

Култура као хетерогена и динамична област продукције комуникационих и материјалних форми, одувек је део друштвеног и индивидуалног живота људи; у савременом друштву чини се 'пак да она заузима посебно место и да је њен утицај на свакодневицу знатно већи него раније. Током протеклог века, дефиниција и 'оквири' културе (и уметности) проширени су у тој мери да се стиче утисак како је култура сада свуда око нас – свакодневне праксе виђене су као културалне, док је концепт уметничког дела у тој мери постао *отворен* и проширен да долази до неразликовања уметничког и културалног артефакта. Уместо слике и скулптуре појављује се отворено информацијско дело које мапира и посматрачу нуди различита политичка, етичка и естетичка значења. Уметник, који је осамдесетих година био *номад* а данас пре *антрополог* или *етнограф*, пројектује и у различитим медијима реализује дело којим повезује и комбинује трагове властитог и страних светова, због чега уметност поприма транснационални и транскултурни карактер. Питање идентитета тако постаје централно питање савременог света јер хибридизацијом, хомогенизацијом и глобализацијом, као процесима који дефинишу и креирају нашу савременост, идентитетски обрасци постали су 'отворени' а идентитети нестабилни, због чега 'пак осећај нелагоде постаје чест пратилац савремених субјеката. Својеврсну 'шансу за идентификацију' која излази из оквира понуђених идеолошких образаца, углавном сервираних путем јавних медијских средстава, пружа уметност – она се јавља у формама налик оним обичним свакодневним и тако успева да збуњеног посматрача увуче у своју мрежу значења у којој он бива подстакнут да открије једну нову истину о себи и/или свету. *Свакодневица*<sup>130</sup> тако више није само тема приказивања у култури и место њеног појављивања, већ и својеврсна 'стратегија' деловања савремене уметности и културе, што ћемо образложити и у наставку поглавља.

<sup>130</sup> Концепт свакодневице дефинисаћемо на основу теоретизација свакодневице Анрија Лефевра, Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu) и Мишела де Сертоа.

## Култура и грађанска свакодневица

Подсећања ради, у европском сликарству свакодневни прикази нису налазили место на слици све до XV века када се по први пут појављују у делима уметника са севера Европе. Праву афирмацију ове 'свакодневне сцене' доживљавају тек два века касније у холандском жанр сликарству, премда се у том периоду јављају и у делима појединих француских и италијанских мајстора. Ипак, важно је истаћи да ове жанр-сцене нису биле тек осликане људске свакодневице одређеног простора и времена, већ комплексне а обичном свету разумљиве ликовне представе у којима су се криле различите верске, морализаторске или друге поруке. Призоре свакодневице налазимо затим на сликама импресиониста који својим делима покушавају да пренесу искуство живота у модерном граду, односно сам модеран живот; они најчешће приказују доколицу, активности у којима људи проводе *слободно време* – још једну новину успостављену у грађанском друштву. Са сликарством импресиониста *призори свакодневице* почињу да функционишу као кадрови свакодневног живота који у зависности од појединачних интерпретација реферишу на различите текстове културе и друштва; иако се наизглед чини да су уласком у *модерну* ови призори коначно ослобођени идеолошких текстова којима су претходно 'служили' и који су у њих уписивани, то ипак није случај – осликавајући грађански живот, нова деветнаестовековна уметност заправо промовише идеологију грађанске државе, односно грађанског друштва. Нова уметност осликава нов начин живота и нову савременост у којој култура и уметност имају узвишену просветитељску мисију покретача цивилизацијских процеса и успостављања највиших критеријума људског усавршавања<sup>131</sup>; уметност окупља нову публику и уједно подстиче различите процесе идентификације – у представама грађанске реалности и провођења слободног времена, публика коначно 'види себе' што отвара простор сликама да функционишу као 'инструменти

---

<sup>131</sup> Хуманистичка дефиниција *културе* произишла је из просветитељске матрице по којој је култура основни покретач цивилизацијских процеса, оно најбоље што је човечанство створило и оно што људском постојању даје узвишени смисао. Међу заговорницима овакве концепције културе је британски конзервативац Метју Арнолд (Matthew Arnold) чије је дело, настало у другој половини XIX века, касније било полазиште ливистима, али и свим другима ауторима културалних студија који заговарају елитистичко заступање културе. Видети: Metju Arnold, „Kultura i anarhija“ у Jelena Đorđević, *Studije kulture – zbornik, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 37-42*

визуелизације', тј. да делују као инструменти „визуелне производње значења којима се артикулише свакодневни живот модерног човека“.<sup>132</sup> Уметност тако бива уведена у политику организације понашања и организације свакодневног живота, а као последица томе, уметничка дела се више не могу подвргавати само естетичкој анализи већ и културалној.

Нове функције које је уметност добила током просветитиљске ере проистекле су из целокупне друштвене ситуације западног света током XVIII и XIX века која је била одговор на кризу феудалног система и хришћанског поимања света. У питању је доба „зачињања модерности као културе буржоаског капиталистичког друштва, фундирања модерне буржоаске породице као основне ћелије друштва, раздвајања морала, политике и религије“, као постулата које прати „стварање и диференцијација професионалних дисциплина, извођење колонизације ваневропских друштава, реализација концепта и праксе аутономије уметности, раздвајање јавног и приватног, односно, радног и слободног времена, елите и народа, народа као политичке снаге, итд“.<sup>133</sup> Наравно, сви ови процеси реструктурирања друштвености одражавали су се како на државне политике, идеологију и културу Запада, тако и на обичну свакодневицу у којој обични људи раде, стварају и одмарају. За разлику од ранијих периода у историји западног друштва, током просветитељске ере јавља се идеја о организовању свакодневице увођењем техника и механизма, односно друштвених или *биополитичких* технологија којима држава, посредством институција и успостављених правила понашања, врши надзор и организацију свакодневног живота.<sup>134</sup> У грађанском друштву начињена је тако и кључна подела времена на *радно* и *слободно време*, тј. јавно и приватно време живљења, која је и у XIX и сада у XXI веку, у основи шеме идеолошког деловања друштва / државе / моћи. Прерасподелом времена свакодневица је проширена за 'слободни' део дана који у време успостављања

---

<sup>132</sup> Мишко Шувковић, *Diskurzivna analiza*, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010, стр. 376.

<sup>133</sup> Исто, стр. 137.

<sup>134</sup> Опширније у Мишел Фуко, *Rađanje biopolitike (predavanja na Kolež de Fransu 1978-1979)*, Svetovi, Novi Sad, 2005; Giorgio Agamben, *Homo Sacer: suverena moć i goli život*, Arkzin, Zagreb, 2006; Мишко Шувковић, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 142-145; и Маријан Кривак, *Biopolitika – nova politička filozofija*, AntiBarbarus, Zagreb, 2007.



истог још увек није имао форме којима би био испуњен и, према томе, представљао је простор који се по потреби могао организовати различитим 'дисциплинованим' и 'контролисаним' слободама. Тако у *слободно време* убрзо бива упакован читав један *стил живота* којим је грађанство држано под контролом, а уједно подстицан развој капиталистичког система у којем се куповином производа купује и жељени и модно диктирани *lifestyle*. Такође, у оквире слободног времена буржоаско друштво смешта и уметност. Иако је у дугом периоду од антике па све до XVI века појам уметности означавао 'прављење' или произвођење по правилима, односно неку врсту заната или мануелног умећа, крајем XVII и почетком XVIII века успостављен је нови, модерни појам уметности који се више не везује за *praksis* (произвођење) већ за *стварање* лепог, да би само век касније појам уметности био изведен као стварање или произвођење 'уметничког' као аутономног културног артефакта.<sup>135</sup> Током XIX века уметност постаје аутономна и привилегована пракса људског чињења која задржава нека својства занатске производње, али чији се производи знатно више цене јер нису само производи мануелних вештина већ и узвишеног духа њиховог аутора. *Модерни уметник* постаје носилац легитимног права – права које није сам себи наменио већ му га је друштво поверило – да ствара 'по себи' и 'за себе', права да покаже своју индивидуалност, да остави *траг* своје посебности, да искаже и покаже свој став о друштвеној или другој реалности, чиме заправо уметност уводи у подручје приватног и потврђује њен ексклузивни статус.

Концепт аутономне културе и уметности какав смо претходно описали и који је успостављен у буржоаском друштву, кризу доживљава са променом свакодневице у којој темпо живота почиње да диктира индустријска производња.<sup>136</sup> Технички и технолошки развој омогућио је масовну продукцију и репродукцију робе (па и уметности) намењене 'гомили', односно новој урбаној популацији

<sup>135</sup> Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2008.

<sup>136</sup> Пишући о феномену индустријализације и њеним утицајима на уметност, тј. о масовно-произведеној уметности као продукту индустријске производње која се сада супротствља традиционалном уметничком делу, Валтер Бенјамин примећује како се уметност мења увек у корак са променама људске свакодневице: „Начин на који се људско чулно опажање организује – медиј у коме се остварује – није условљен само природом већ и историјом“. Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, стр. 120.

'без форме и културе' која је, како би себи обезбедила егзистенцију, населила индустријске градове. Концепт културе у том тренутку бива проширен у складу са новом друштвеном ситуацијом и новим потребама становништва – „културу не чини корпус дела елитне културе и знања, већ антрополошки скуп знања и живљених искустава која нас чине људима“.<sup>137</sup> Задатак да теоријски оправдавају или критикују, а свакако верификују стварање нове културне традиције, на себе преузимају културалне студије. Оне теже да покажу како се свака културна пракса, ма колико се чинила обичном, свакодневном и 'већ виђеном', може дефинисати као култура, и уједно „демистификују традиционално схватање по коме се култура налази увек на бољој страни обичног друштвеног живота, доказујући да не постоје 'тривијалне' ствари и појаве које не завређују да се у њу укључе“.<sup>138</sup> Тако се под покриљем студија културе одиграло увођење популарне и масовне културе под окриље културе – културални производи који су сматрани делом обичне свакодневице 'изједначавају' се сада са делима високе уметности, тј. са узорним и изузетним делима уметности за која се одувек сматрало да представљају управо супротно, тј. 'прекид' или одступање из колотечине свакодневног. Такав ток ствари културу је приближио и учинио доступном свима (маси), што је последично довело и до других померања унутар света уметности – са *стварања* ка *конзумирању*, са ствараоца на публику, и са дела на текст.<sup>139</sup> Аутономији уметности и недодирљивој фигури аутора-уметника ту је био крај. Елитни слојеви друштва изгубили су примарно право на културу која сада не само да припада свим друштвеним слојевима, већ у свој корпус културалних пракси прихвата и артефакте са статусом уметничких дела, и обичне свакодневне праксе које одређују начин живота једног друштва. Границе између високе и популарне културе тиме бивају померене, али не и уклоњене, па подела на високу и популарну културу наставља да фигурира све до постмодерне када са трендом рушења свих друштвених баријера долази и до споја високе и популарне културе.

---

<sup>137</sup> Ben Agger, *Cultural Studies as Critical Theory*, Falmer Press, London, 1998, стр. 76-84.

<sup>138</sup> Jelena Đorđević, *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009, стр. 13-14.

<sup>139</sup> Видети: Roland Bart, "Smrt autora", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 176; и Roland Bart, "Od djela do teksta", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 181-186.

## Висока и популарна култура

Пружити дефиниције појмова *висока* и *популарна култура* није једноставно, и то не само из разлога што је заједнички именитељ ових појмова – *култура* – већ довољно вишезначан и на неки начин неухватљив, већ и зато што се ради о категоријама које су 'односне', тј. о категоријама чије значење зависи и од контекста и од оног 'одсутног другог' наспрам којег се постављају и тумаче. Подсећања ради, Рејмонд Вилијамс *културу* одређује као: 1) 'означавајуће праксе' (због чега можемо о сапуницама, стриповима, поп-музици, итд. говорити као о култури), 2) 'начин живота' (захваљујући чему прославе Божића и других празника, као и начин живота унутар субкултура тумачимо као културалне праксе), и 3) 'практике интелектуалне и уметничке активности' (којима припада све оно што је до појаве масовног друштва називано културом и што поборници елитизма једино сматрају истинском културом и уметношћу).<sup>140</sup> Ситуација са појмом *популарно* није битно другачија, па популарно код Вилијамса, како примећује Џон Стори, такође има више значења: 1) популарно као вољено од стране много људи, тј. од масе, 2) популарно као ознака за послове или активности намењене слободном времену, 3) популарно као ознака за артефакте или активности осмишљене да привуку велики број људи, и 4) популарно као ознака за културу коју људи сами стварају како би задовољили сопствене потребе.<sup>141</sup> Због многоструких и дискурзивних значења поменутих појмова, дефинисање популарне и високе културе изазов је за сваког тумача културе; без претензија 'пак да одговоримо том задатку, ми ћемо у наставку поглавља отворити кратку расправу из које би требало да произађу бар одговори на следећа питања: како је популарна култура извршила 'удар' на устројство високе културе и уметности? шта је то 'ново' популарна култура унела у подручје културе? у каквим су све односима висока и популарна култура, као и како се ти међуодноси рефлектују на друштвену стварност?

---

<sup>140</sup> Видети: Rejmond Vilijams, „Analiza kulture“, у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 125-133; и John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*, 5<sup>th</sup> edition, University of Sunderland, Pearson, Harlow – England, 2009, стр. 1-2.

<sup>141</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*, 5<sup>th</sup> edition, University of Sunderland, Pearson, Harlow – England, 2009, стр. 5.

Током XIX века популарна култура имала је значење пре свега народне или фолклорне културе и сматрана је културом која долази директно од народа, тј. културом којом народ чува своју традицију и аутентичну културу своје заједнице.<sup>142</sup> Ипак, са променом политичког и друштвеног устројства западног света и нестајањем концепта народа који је за себе везивао она позитивна својства популарног, главна одредница популарног постаје *маса*, тј. урбано масовно друштво; иако *популарно* у значењу нечег распрострањеног и општеприхваћеног, тј. оног што воли много људи, не мора да упућује одмах на мањак квалитета, недостатак оригиналности,<sup>143</sup> јефтину забаву и уживање, управо је то био случај када се популарно везало за културу којом живе и у којој уживају масе. Оваква карактеризација популарне (масовне) културе проистекла је из културног амбијента XIX и прве половине XX века када је превладавало елитистичко схватање културе из којег не само да је култура добијала својства узвишене активности и била приписивана елитним слојевима друштва, већ из ког је произилазио и један презир према гомили и свему што та гомила воли.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Појам *популарно* етимолошки у многим старим језицима означава *народно*, тј. оно што долази од народа – тако, у средњовековном енглеском *popular* се користило у значењу *commonly known*, француско *populaire* је коришћено у значењу *of the people*, док оба термина имају корен у латинском *popularis* које је изведено од *populous - the people*, тј. народ. Извор: <http://www.thefreedictionary.com/popular>. На етимолошку везу популарног и народног указује и Јелена Ђорђевић у Jelena Ђорђевић, *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009, стр. 246.

<sup>143</sup> Мисли се на феномен који Валтер Бенјамин дефинише као 'губитак ауре'. Видети: Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, стр. 114-149.

<sup>144</sup> У једном од кључних текстова из друге половине XIX века Метју Арнолд, као заговорник елитистичког схватања културе, пише да до (друштвене) анархије и срозавања (високе) културе доводи управо остављање простора нижим слојевима друштва да се изразе и покажу сопствену културну праксу. Арнолд истиче како сама култура никада не настоји „да се спусти на ниво инфериорних класа“ већ увек тежи само највишим дOMETИМА, и због тога за стање анархије (којој се сам снажно противи тражећи повратак на пређашњи поредак друштва, ствари и културе) оптужује појединце и групе који 'справљају' културу за масу. У периоду кризе капитализма између два светска рата, критика масовне културе, као реакција на јачање радничке класе и ширење индустрије културе и забаве, достиже свој врхунац. У том периоду, на трагу Арнолда раде поборници *ливизма*, културног покрета из тридесетих година прошлог века, који се такође залажу за високе културне стандарде и најдрастичније осуђују комерцијализовану културу у којој ужива необразована маса. Попут Арнолда, ливисти се залажу за враћање једне државне културне политике која би упориште имала у образовању и старом класном систему што би високој култури, као јединој вредној, требало да обезбеди несметани развој. Супротно Арнолду и ливистима, *Франкфуртовци* (као поборници леве критике) опасности које носи масовна култура не виде у самој гомили већ у моћи капитала који је у игри и због којег масе 'страдају'. Теоретичари франкфуртског круга масовну културу виде као средство владајуће класе којим она уљуљкава масу и обасипа је продукцијом масовне културе како би обезбедила сопствену доминантну друштвену позицију и гомилање

Примећујемо да су разлике у значењима које је *популарно* имало као ознака за *народно* знатне у односу на значења која *популарно* производи као синоним за *масовно* – наине, иако је народној и масовној култури заједничко то што у њима учествује и ужива много људи, за народну културу сматрало се да долази *одоздо*, тј. од самог народа који тако чува традицију и задовољава своје суштинске потребе за културом, док се масовној култури приписује да је наметнута *одозго*, односно да је продукт и последица деловања *културне индустрије*<sup>145</sup>.

О односу народне и масовне културе, и њиховом постављању 'спрам високе културе, Двајт Мекдоналд (Dwight Macdonald) пише: „Народна уметност била је институција народа, његов мали приватни врт ограђен зидовима од формалног

---

капитала. Сагласно ливистима (мада ни приближно оштро на језику и радикално у мишљењу), они комуникацију између владајућих и подређених оцењују као једносмерну, указујући притом на моћ владајућег блока који осмишљава културу (моћници културне индустрије) и пасивну масу (конзументи масовне културе) ниских критеријума и без жеље за отпором доминантним структурама. Иако ће у послератном периоду захваљујући британским студијама културе критика популарне културе кренути другим смером, не смемо заобићи аутора који је педесетих година прошлог века још увек остао на трагу елитиста, и истакао се чак као један од најекстремнијих критичара масовне културе из чијег се дела такође ишчитава презир и потцењивачки став према маси – Двајт Мекдоналд (Dwight Macdonald) као заклето заговорник високе уметности, естетичизма и интелектуалног аристократизма, „масовну културу сматра средством хомогенизације и то на најнижем нивоу незнања, бестијалности, примитивизма и глупости, нарочито због тога што се улагује и даје на вољу маси или гомили неукних“ (цитат Ј. Ђ, стр.51, из предговора за Мекдоналдов текст чија је референца дата у овој фусноти). Видети: Metju Arnold, „Kultura I anarhija“ у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 37-42; Frenk Rejmond Livis, „Masovna civilizacija i manjnska kultura“ у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 43-50; Dvajt Mekdonald, „Teorija masovne kulture“ у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 51-65.

<sup>145</sup> У сада већ чувеном тексту из четрдесетих година прошлог века, Теодор Адорно (Theodor Adorno) и Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer) дали су прву и класичну дефиницију *културне индустрије*. Адорно и Хоркхајмер нуде визију друштва које је изгубило додир са сопственим телом и сопственом прошлостју, и које је због тога остало без могућности да се на прави начин изрази и реално опише своју савременост; ове проблеме аутори текста приписују померањима од занатске фазе, када је култура зависила од индивидуалних напора и вештина ствараоца, ка индустријској производњи која продукује читаве серије истих (и тако обезвређених) културних производа који притом (с обзиром да су део капиталистичке економије) и сами постају роба. У овој другој опцији која је постала део друштвене стварности око 1900-те године, Адорно и Хоркхајмер препознају постулате и рад *културне индустрије* – индустрије за коју они тврде да је већ тада постала толико моћна да доводи до сажимања уметности и живота, и иако не уједињује високу и масовну уметност, брише оне суштинске разлике између њих. С обзиром да је Други светски рат још увек био у жеку када је писана „Културна индустрија“, Адорно и Хоркхајмеру није било лако да замисле начине на које би се маса могла супротставити блоковима моћи, због чега они у разматрање и не узимају *отпор* који би та гомила могла показати према сервираним културним моделима. Theodor Adorno and Max Horkheimer, „The Culture Industry: Enlightenment as mass deception“ у Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and NewYork, 1999, стр. 31-41.

парка високе културе његових господара. Међутим, масовна култура руши зид и интегрише масе у искварени облик високе културе чиме постаје инструмент политичке доминације“.<sup>146</sup> Некадашњу стриктну раздвојеност народне и високе културе Мекдоналд повезује са класним системом у којем је постојала јасна разделна линија између аристократије и обичног народа, док за разбијање тог система окривљује ступање масе на политичко-друштвену сцену и атмосферу политичке демократије и општег образовања којима је разбијен монопол виших класа; решење читаве ситуације он види у успостављању јасно дефинисане (културне) елите, јер би тада масе несметано могле да уживају у свом кичу. Значај Мекдоналдовог рада је и у томе што на основу њега уочавамо да је масовна култура све до тих педесетих година задржала искључиво негативне одреднице – наиме, популарној култури није се могла опростити њена суштинска везаност за капиталистички систем и чињеница да она све, па и дела високе уметности, на различите начине успева да учини кичем и јефтином робом за масовну конзумацију, баш као што јој се није могао 'опростити' ни (деструктивни) упад американизације у културу који је она потпомогла.

Средином прошлог века значење појма *популарна култура* још једном се променило. Захваљујући пре свега британским студијама културе, негативне одреднице до тад приписиване популарној-масовној култури све учесталије су изостајале из писања о културним феноменима – с обзиром на проширену дефиницију културе са којом смо започели ову расправу, и посебно тенденције студија културе које културалну анализу желе да спроведу као анализу целокупног начина живота, више се није могла пренебрегнути чињеница да културу не чини само елитистичка (висока) култура већ и оне 'обичне' културалне праксе које произлазе из уобичајене грађанске свакодневице, као и праксе народне и масовне (популарне) културе које нису увек само оно што намећу центри моћи и културне индустрије, већ и оно што сама маса ствара прихватањем или исказивањем отпора понуђеним културалним текстовима. Култура постаје поприште борбе на којем се стално одмеравају званична и опозициона култура, популарна култура и блокови

---

<sup>146</sup> Dvajt Mekdonald, „Теорија масовне културе“ у Jelena Đorđević (ed.), *Студије културе – зборник*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 53.

моћи; због те борбе култура је у сталној трансформацији, у новим облицима и праксама којима се прилагођава новим условима и субјектима савремености, који је опет користе у свом интересу и прилагођавају себи. Култура је у покрету јер су њени субјекти – и аутори и корисници културе – заправо актери који сваким својим чином прихватања или одбијања, односно *стварања*, мењају културу и дају на ритму њених промена. Право на делање у култури сада се признаје и моћнима који посредством културе остварују своју моћ и реализују своју идеологију, и маси која коначно добија могућност да изађе из шаблона пасивне и равнодушне гомиле. *Отпор* постаје легитимно право субјекта (масе или појединца) којим он критички приступа културалном тексту и кроз процес прихватања, одбијања или трансформисања истог и сам постаје произвођач културе.

Популарна (масовна) култура тако излази из негативног контекста и постаје место критичке обраде културалних пракси, односно *место пристајања и отпора* како то дефинише Стјуарт Хол.<sup>147</sup> Од средине прошлог века субјектима културе пружа се могућност избора, као и много више простора за самостално кретање и делање унутар културе. Друштвено-технолошки напредак усмерио је популарну културу ка новим комуникационим медијима које као средство изражавања користе и уметници и 'обични' људи, због чега термин популарна култура још једном добија нову одредницу или чак код неких аутора синоним – *медијска култура*. Иако се заправо не ради о синонимима, до оваквих 'мешања' долази јер су културалне студије последњих деценија савремену културу махом подвеле под деловање медија, а утицајни аутори, попут Дагласа Келнера<sup>148</sup> (Douglas Kellner), залажу се за концепцију студија културе којом се предлаже да се на основу 'читања' феномена медијске културе тумачи и одређено друштво.

У савременом значењу концепт популарне културе спаја некада различите појмове популарне-народне, популарне-масовне и популарне-медијске културе и „у најширем обиму повезује субјективна искуства широких слојева у додиру са

---

<sup>147</sup> Видети: Stjuart Hol, "Beleške o dekonstruisanju *popularnog*" у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 317-328; Stjuart Hol, "Kodiranje, dekodiranje" у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 275-285.

<sup>148</sup> Douglas Kellner, *Media Spectacle*, Routledge, London and NewYork, 2003.

свакодневним праксама потрошње<sup>149</sup>. Популарна култура одувек је део обичне свакодневице људи, било да долази од њих самих или им је, што је много чешћи случај, наметнута одозго од стране оних у чијим рукама лежи моћ; популарна култура је у највећој мери комерцијално произведена, одакле и закључак да популарну културу и укусе креирају власници капитала. Тако, иако данас више није класно одређена, култура остаје / јесте структурирана (другим) односима моћи који диктирају понашања, свакодневицу, па и културу и уметност савремености.<sup>150</sup>

У виду својеврсног сажетка свега што смо већ рекли о популарној култури, изложићемо сада расправу о дефиницијама популарне културе и односима популарне и високе културе коју води Џон Стори<sup>151</sup>:

1) *Популарна култура је култура која је широко фаворизована и / или коју воли и у њој ужива много људи.* Иако је квантитативни индекс многим омиљен јер делује јасно и прецизно, Стори указује на проблеме са успостављањем квантитативног модела при одређењу популарне – непопуларне културе. Он се пита 'шта је и где је граница', на ком је броју, и како се ти параметри уопште одређују? Такође, Стори примећује да би у случају успостављања неке врсте

---

<sup>149</sup> Jelena Đorđević, *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009, стр. 250-251.

<sup>150</sup> Појам *хабитуса* Пјер Бурдије је предложио касних шездесетих година као категорију која повезује класне структуре и праксе свакодневног живота појединца / друштва; управо под одређеним условима *хабитуса*, који је и несвесна основа животног стила, формирају се укуси одређених друштвених група, односно класа. Иако Бурдијеово дело није у потпуности изгубило на значају ни након извршених померања у оквиру студија културе са проблема класе на питања рода, расе, итд, оно што је остало као главна замерка Бурдијеовом делу јесте његово групно утемељење укуса. Наиме, укуси зависе од избора појединца и то је оно што у каснијим писањима студије културе желе да покажу – широки слојеви нису тек жртва структурираних друштвених услова, тј. моћи, већ субјекти који по потреби могу потегнути силе отпора и 'направити сопствени избор', чиме се заправо успоставља *концепт кружења културе*. У тексту *Кодирање – декодирање* којим се даје замах методу анализе кружног тока, Стјуарт Хол деконструира тада актуелну теорију медија којом је публика виђена као пасивна маса која прихвата све што јој моћни медији сервирају и успоставља тезу по којој је „комуникација између медија и публике двосмерна, и заснива се на сусрету између оних који производе и оних који интерпретирају медијске текстове“. Упркос овим померањима која укус ослобађају класне припадности и одређују га као индивидуални чин прихватања или одбијања, чињеница је да капитализам и даље игра главну улогу у обликовању друштва, политике, па самим тим и културе. Поделе које капиталистички систем продукује више нису класне у традиционалном смислу речи, али јесу поделе на моћне (који имају капитал у својим рукама) и подређене, који иако делују са знатно више слобода, и даље су у групи оних над којима се спроводи хегемонија. Видети: Jelena Đorđević, *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009, стр. 252-275; Stuart Hol, "Kodiranje, dekodiranje" у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 275-285.

<sup>151</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*, 5<sup>th</sup> edition, University of Sunderland, Pearson, Harlow – England, 2009.



топ-листе омиљених дела културе и уметности, поједина дела традиционалне високе уметности свакако доспела на ту листу и измешала се са делима из корпуса популарне културе – иако тврдња да је нпр. *Монализа* Леонарда да Винчиа популарна култура не би била нетачна, то није и не може бити оправдање да се она нађе на истој листи са *Coca-Colom*, *Nike* патикама или *MTV* хит-сингловима.

2) *Друга дефиниција популарне културе предлаже модел по којем је популарна култура све оно што остаје ван подруја високе културе.* Наравно, Стори одмах указује на проблеме и са овом дефиницијом која не само да популарну културу дискриминише као инфериорну, већ и одреднице *висока* и *популарна* култура третира као јасно дефинисане упркос недостатку аргумената за такво поступање. Стори указује на примере од Шекспира, Дикенса, *film noir*-а, до Паваротијевог 'излета' на топ-листе најслушанијих синглова<sup>152</sup>, како би указао на то да иако се само *дело* не мења, промена контекста може променити и одредницу *висока* или *популарна* култура којом се то дело етикетира у конкретним условима тумачења. Ово је уједно и потврда да дело може прелазити из сфере високе у популарну културу и обрнуто, а да то не утиче на његов квалитет који је константа.

3) *Популарна култура је масовна култура.* Ова дефиниција се у значајној мери надовезује на претходну јер се, као и она, темељи на ставу да је популарна култура заправо култура ниже вредности из разлога што је безнадежно комерцијална, осмишљена за масовну производњу и намењена масовној конзумацији због чега не може ни прићи делима високе уметности која су плод индивидуалних промишљања и праксе уметника. Стори овде скреће пажњу на опажање Џона Фиска (John Fiske), теоретичара популарне културе, који упозорава на чињеницу да упркос свим рекламама и настојањима да производ успе, тек један мали проценат продуката културне индустрије дође до успеха на тржишту, што значи да параметре квалитета и сопствени укус има и *маса*, иако јој се то често оспорава.

---

<sup>152</sup> Сјајан пример Паваротијевог (Luciano Pavarotti) уласка у свет популарне културе, послужио је Сторију да укаже на то како такви 'излети' не представљају тек преседан, већ доводе до суштинских 'поремећаја' у постојећем класно-економско-културном систему! Елита која улаже новац жели да тим капиталом обезбеди сопствену ексклузивност и престиж, а не популарне 'продукте' које воле и могу да имају сви. Међутим, то не значи да је квалитет тамо где и елита, нити да маса не уме да ужива у културном садржају високих вредности. Видети: John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*, 5<sup>th</sup> edition, University of Sunderland, Pearson, Harlow – England, 2009, стр. 6-8.

4) *Популарна култура је аутентична култура која долази одоздо, 'од људи', а не последица диктата који моћни спроводе над масом.* По овом схватању популарна култура најближа је по значењу народној фолк култури или култури радничке класе, а у основи ове дефиниције је идеја о култури као пракси коју људи стварају сами за себе, тј. како би задовољили сопствене потребе за културом.

5) *Пета дефиниција популарне културе темељи се на политичкој анализи и разради концепта хегемоније италијанског марксистичког филозофа Антонија Грамшија (Antonio Gramsci).* Поједини аутори културалних студија позивају се на теорију Антоније Грамшија како би објаснили природу и политику популарне културе; у њиховој интерпретацији (понекад означеној и као нео-Грамшијевска теорији хегемоније), популарна култура се види као попреште идеолошке борбе између 'отпора' подређених друштвених група и оних који раде у интересу моћних и спроводе хегемонију.

6) *Последња од дефиниција произилази из постмодернистичких дебата – у постмодерној култури више не постоји дистинкција између високе и популарне културе!* Реакције на ову дефиницију су различите и крећу се од славља због коначног 'краја елитизма' у култури до негодовања оних који у том постмодерном тренду виде победу комерцијализације над уметношћу и културом. Овом последњом дефиницијом, и уопште путем популарне и високе уметности кроз постмодерну до савременог тренутка бавићемо се у наставку поглавља.

Оно што је заједничко свим овим дефиницијама јесте да популарну културу дефинишу као 'нешто друго' у односу на високу уметност, односно као културу коју конзумира велики број људи. Такође, популарна култура доводи се у директне везе са процесима индустријализације и урбанизације (који доприносе раслојавању становништва и диктирају масовну производњу), што за последицу има зависност популарне културе од окружења капиталистичког света; а да се ова тзв. 'зависност' од капиталистичког поретка не огледа тек у (не)квалитету производа масовне културе, примећује Бен Агер (Ben Agger) који популарну културу назива *озбиљним бизнисом*.<sup>153</sup> Наиме, у циљу финалног извођења једне политизоване

---

<sup>153</sup> Ben Agger (ed.), *Cultural Studies as Critical Theory*, Falmer Press, London, 1998, стр. 24-40.

верзије студија културе, Агер нам пружа низ аргумената за своју тврдњу којима показује како је популарна култура заправо диверзија којом се људи одвајају и од обичне и зато досадне свакодневне рутине и од вредности традиционалне високе културе – диверзија коју спроводе блокови моћи како би одржали своју власт, спроводили своју моћ и у заиста импозантним размерама увећавали свој капитал.

*Популарна и висока култура и уметност ознаке су у систему вредности којима се указује на различите дискурзивне квалитете културалних артефаката који у односу на актуелност, простор, позиције посматрача и публике, као и сопственог 'одсутног другог', мењају своја значења. Током постмодерне, разлике између популарне и високе уметности постепено се 'бришу' – висока и популарна уметност међусобно кокетирају и позајмљују механизме деловања како би се заједно одржале у том комплексном историјском тренутку. Популарна култура тако од високе позајмљује ексклузивност, и имитира њене узвишене циљеве и богатство значења, док висока уметност захваљујући популарној уметности учи како да преживи у капиталистичком систему, како да се 'допадне' и како да се добро прода. У условима постмодерне свакодневице успостављена су нова правила која су високу и популарну културу упутила једну ка другој, и тако допринела споју из ког ће произићи не само дела и праксе постмодерне већ (нешто касније) и савремене културе и уметности.*

### **Постмодерно 'брисање граница'**

Уласком у постмодерну наступило је доба неодређености, децентрализације, интердисциплинарности, интертекстуалности, слабљења неоспорних идентитета и свезнајућег аутора; долази до растурања свих хомогених облика и брисања граница „између различитих категорија ствари или домена живота: технологије и живота, жена и мушкараца, јавне и приватне сфере, уметности и политике, економије и свакодневице“.<sup>154</sup> Бришу се границе између култура, цивилизација, прошлости и садашњости, реалног и виртуелног, док границе између *радног* и *слободног времена* изнова бивају уклоњене – сада не на штету доколице као у предбуржоаском добу,

---

<sup>154</sup> Jelena Đorđević, *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009, стр. 230.

већ на рачун радног времена. Уметност постаје мултидисциплинарна, игра се са својим формама и значењима, преплиће своје језике изражавања, 'отвара' се ка свакодневици, свакодневном животу, масовном друштву и популарној култури. Након што је направила пун круг – од фасцинације *модерним животом* и новом буржоаском свакодневицом, преко одушевљења индустријализацијом до одбијања да буде део капиталистичког индустријског света, од првих авангарди које су се критички односиле према култури грађанског живота и залагале за успостављање (у то време) нових видова повезивања живота и уметности, до крајње институционализације читавог модернизма – модерна уметност постала је 'стара', односно уметност коју сада нова постмодернистичка пракса преиспитује.<sup>155</sup> Заокрет који доноси постмодернизам подразумевао је потирање 'старих вредности' под које у том тренутку потпада и висока (елитна) модернистичка уметност. Постмодерна уметност окреће се новим вредностима које налази у свакодневици, и са мотивима битно другачијим од оних које је под визијом сједињења уметности и живота заступала авангарда, тежи новим спојевима *уметничког и свакодневног*.

Постмодерна *културу* 'поставља' свуда око нас и препознаје је у различитим праксама високе и популарне уметности, баш као и у свакодневним праксама потрошње и конзумације робе, односно у капиталистичким производима чијом се куповином не задовољава само примарна потреба, већ обезбеђују и жељени 'стил живота' и идентитет. Тако нам сурфовање интернетом, путовања, шетња градом, или ношење одређене гардеробе, помажу у приказивању одређеног статуса и животног стила, баш као што то чини поседовање неког изузетног уметничког дела (било прошлости или савремене уметности) или 'пак дела популарне уметности – опције су пред потрошачем, он их у односу на своје могућности бира, конзумира, и у јавности репрезентује слику коју жели о себи. Класна припадност више није баријера за куповину производа јер једини параметар јесте жеља потрошача, као и капитал који поседује и који жели да потроши. Због чињенице да сада читав процес кружења културе зависи од посматрача – потрошача, и његовог *допадања*, висока

---

<sup>155</sup> Видети: Hal Foster, „Postmodernism: A Preface“, у Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, Washington, 1987, стр. ix-xvi

култура морала се отворити ка популарној, разменити знања са њом како би и сама успела да примени стратегије привлачења публике и учешћа у тржишној трци.

Границе, успостављене модернистичком теоријом Клемента Гринберга, којом се свет високе, експресионистичке и апстрактне уметности (високи модернизам) јасно раздвајао од популарне културе, одолевале су све до пред крај шесте деценије прошлог века. Висока и популарна уметност, упркос искорацима карактеристичним за авангардне и неоавангардне покрете који су тежили различитим видовима синтезе живота и уметности (на самим тим и популарне и високе културе и уметности), држале су се одвојено, имале сасвим различите начине функционисања у друштву, приказивања и деловања, и 'рачунале' на различите просторе и различиту публику. Тај поредак значајније је пореметила прво појава неоададе, а затим и поп-арта, уметничких покрета који, сваки на свој начин, у институционално намењеним просторима уметности кокетирају са популарним и свакодневним. Уметност тако постепено шири своје границе и прилагођава се захтевима које успоставља постмодерно друштво, односно *друштво спектакла*<sup>156</sup>; уметност почиње да комбинује узвишено и свакодневно, као и кич и високе естетске вредности, стварајући притом једну необичну мешавину која је 'истовремено и пародија и пародирано', али која уметности обезбеђује место у постмодерној култури симулакрума<sup>157</sup>.

На кризу високоестетизоване уметности коју је успех поп-арта и других хиперреалистичких уметничких покрета само продубио, указују својим деловањем и *ситуационисти* који 'револуционарну борбу' не воде само кроз уметност, већ раде и на теоријској подлошци која је и данас, неколико деценија касније, међу главним аргументима у дискусијама о постмодерној и медијској култури. Ситуационистички покрет, са Ги Дебором на челу, деловао је током шездесетих година прошлог века и залагао се за нове облике сједињења уметности и политике који би требало да доведу до успостављања нових видова комуникације и конструисања нове стварности. У виду аргумента, Дебор указује на промене у

---

<sup>156</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, Kam-graf, Beograd, 2003.

<sup>157</sup> Видети: Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

западним друштвима и померања од 'производње робе' ка *симулацији* и преобликовању свакодневног живота, односно произвођењу културе као нове друштвене реалности (тј. вештачке реалности, копије, тј. *симулакрума*).<sup>158</sup> У *друштву спектакла*, које обмањује и експлоатише људе лажним сликама, могућности директне људске комуникације су угрожене или чак уништене, због чега и култура и уметност западају у кризу. 'Ослобађање креативности' је могуће, али се до њега мора доћи (револуционарном) борбом (како то предлажу ситуационисти и њима блиски теоретичари културе) или пружањем *отпора* (како предлажу Стјуарт Хол, Мишел Фуко или нпр. Мишел де Серто<sup>159</sup>). Уметност није дошла до свог (већ виђеног и описаног) краја<sup>160</sup>, мада више свакако не постоји у облицима у којима је, до само пар деценија пре, била једино подразумевана и виђена као уметност. Висока уметност, као наследник историјске традиције уметности, у циљу свог опстанка у новом постмодерном дискурсу пристала је на низ компромиса који су, између осталог, значили и укидање старе вредносне хијерархије, укидање подела на елитну и културу мањина, западњачку и незападњачку уметност, итд. Висока уметност тако не само да се отворила ка популарној, већ границе између високе и популарне културе и уметности у потпуности бивају уклоњене – ту ситуацију, или можда боље речено шансу, најпре ће 'искористити' постмодерна а затим, за своје (јавно) деловање, и савремена уметничка пракса.

---

<sup>158</sup> Указаћемо овде на сличности између Дебора и Бодријара који, свако за себе, теоријски артикулишу принцип 'прелома' који се дешава између *модерне* и *постмодерне*. По овим ауторима, модерна друштва била су организована по принципима производње и потрошње, док је постмодерно друштво организовано по принципу симулације и игре знакова (Бодријар), односно као спектакл (Дебор). Видети: Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991; и Gi Debor, *Društvo spektakla*, Kam-graf, Beograd, 2003.

<sup>159</sup> Интересантно је да се прелаз студија културе са некада доминантног *концепта хегемоније* на *концепт отпора* одигравао под утицајем Фукоовог 'открића' микродруштвених простора у којима се отварају нове могућности за субверзију. Поменуто Фукоово 'откриће' (тј. Фукоова констатација јер, како му касније Де Серто замера, Фуко примећује и охрабрује, али не делује и не даје политичка решења за заузимање и коришћења тог 'нађеног простора субјективности') важно је јер отвара нове путеве ка субјекту и легитимише његово право на индивидуалност, личну креативност и лична задовољства, право које му није поклоњено већ за које се, са могућношћу позитивног исхода, мора борити. У постмодерни ово слављење субјективности доживело је пуну афирмацију кроз идеологију потрошње, мада постоје и предлози за сасвим субверзивно деловање којим се субјект може ослободити канџи потрошачког друштва – са таквим предлогом излази Мишел де Серто који у обичним свакодневним праксама људске свакодневице види шансу субјекта за супротстављање владајућем поретку и обнављање процеса самоидентификације.

<sup>160</sup> Arthur C. Danto, "The End of Art", *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, стр. 107.

## Свакодневица – место сусрета високе и популарне уметности

Како већ на самом почетку књиге *Philosophizing the Everyday*<sup>161</sup> пише Џон Робертс (John Roberts), свакодневно или *свакодневица* је оно чему, након модернизма и постмодернизма, уметност тежи – и то не само како би опоравила своју моћ пружања уобичајених и колективних задовољстава, већ и како би приказала своју сопствену 'обичност'. Свакодневица је место где су задовољства популарне културе допуштена и не негирана, што нам, како закључује Робертс, дозвољава да о свакодневици мислимо као о 'месту где је заживела демократија укуса', односно месту где обични људи, потрошачи и конзументи културе, имају прилику да дефинишу и обликују сопствена задовољства.

О концепту свакодневице постоје различита мишљења, а посебно интересантна и продуктивна по ову студију могу бити донекле супротна виђења концепта *свакодневице* која заступају два француска филозофа и теоритичара, Анри Лефевр<sup>162</sup> и Мишел де Серто<sup>163</sup>. Наиме, Лефеврово дело које датира још из средине прошлог века, показало је готово импресивну моћ трансформације – оно је први пут ревитализовано у жеку студентских протеста '68. године у Француској, а затим и током последње две деценије када захваљујући (закаслелом) енглеском преводу коначно почиње да фигурира у англо-америчким културалним студијама; с друге стране, Де Сертоов рад на тему свакодневице, који прати линију 'пракси отпора' и предлаже модел 'креативне конзумације', још од када се први пут појавио у Француској 1974. представља кључни материјал за тумачење свакодневице чији модел прате и студије културе.<sup>164</sup> Кључне разлике између ових аутора, а самим тим и њихових перцепција и теоретизација

---

<sup>161</sup> John Roberts, *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, Pluto Press, London, 2006.

<sup>162</sup> Henri Lefebvre, *Dijalektički materijalizam, Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1959.

<sup>163</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

<sup>164</sup> Треба напоменути и да је популарност Де Сертоовог модела делом последица непознавања старијег Лефевровог дела о свакодневици које је све до деведесетих година прошлог века остало заробљено у француском дискурсу, због чега у англо-саксонској теорији, како тврди Џон Робертс, готово да и не постоје референце на марксистички или лефевровски концепт свакодневице. Видети: John Roberts, *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, Pluto Press, London, 2006, стр. 3.

свакодневице, произлазе из њихових различитих теоријских основа, па Лефевр тако свакодневицу види као арену репродуковања доминантног дискурса и друштвених односа, док је Де Серто дефинише независно од односа моћи и одређује као место отпора и трансформације. У духу марксистичке теорије Анри Лефевр свакодневни живот види као експлоатацију масе која нема пуно избора него да живи у ритму који диктира капитал, мада (како признаје у чувеном предговору из 1958. године за друго издање *Критике свакидашњег живота*<sup>165</sup>) постоје *моменти* – тренутци шока, просветљења, бежања – који се дешавају под утицајем несвесног, који произилазе из доколице, а којима субјект (обичан човек или уметник) изражава критику свог свакодневног живота. Супротно Лефевру, Мишел де Серто креће са сасвим другачијег теоријског полазишта и својим елузивним стилем писања гради теорију свакодневице која је покретљива и по карактеру постмодерна. Де Серто покушава да заобиђе односе моћи у друштву и свакодневицу теоретизује материјалима извученим из ње саме; *креативност* је оно што дефинише његово свакодневно јер баш из чина креативности произилазе *чинови отпора* којима се субјекти супротстављају владајућој култури, налазе задовољство и дефинишу свој идентитет.<sup>166</sup> Постаје јасно сада да, упркос свим разликама, Лефевров и Де Сертоов концепт свакодневице имају и нешто заједничко, а то је управо оно што представља *критику / отпор* доминантом моделу и отвара пут према човеку, према индивидуи и њеним сасвим посебним критеријумима, потребама, задовољствима.

Постмодерна свакодневица, а како ће се показати и она савремена, односно свакодневица у којој живимо последњих четврт века, је место у којем субјекти имају право да покажу и задовоље сопствени укус, и живот прилагоде сами себи. *Отпор* којим се ово право стиче или потврђује може бити макро или микро димензија, па се тај 'акт побуне' може открити чак и у најбаналинијим и можда најдосаднијим дневним рутинама. Мишел де Серто, упркос устројству капиталистичког света који креира потрошачку масовну културу, па самим тим и свакодневицу, рачуна на лукавство 'обичних људи' који својим маневрима, малим али субверзивним актима побуне могу освојити *додатни*

<sup>165</sup> Henri Lefebvre, *Dijalektički materijalizam, Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1959.

<sup>166</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.



*простор*<sup>167</sup> за себе и социокултурну производњу коју ће сами креирати. Отпор који показују није идеолошки и структурално дефинисан, већ се јавља инстинктивно као потреба за 'ослобођењем'. Тај отпор се може јавити у два облика која Де Серто дефинише као *стратегије* и *тактике* – и док се *стратегије* тичу односа снага оних који имају моћ, тј. институционалних структура моћи, *тактике* су несвесни чинови малих свакодневних пракси отпора којима се реагује на званични поредак, због чега су оне одувек пратилац сваке културе.<sup>168</sup> Управо *тактикама* које подразумевају креативан и уједно превратнички начин коришћења производа (владајућег поретка), ти обични људи, не више пасивни већ активни субјекти, преокрећу званичну културу у корист 'анонимног произвођача културе', и бар на кратко ослобађају простор дискурса за себе – мада без идеје да поредак света дугорочно мењају. У процесу коришћења производа, ови Де Сертоови 'хероји' одступају од предвиђених путањи и тиме избегавају да буду ухваћени у Фукоове 'мреже надзирања'<sup>169</sup>, што им и даје шансу да изнова освоје простор који им је претходно 'одузет' током организовања техника социокултурног произвођења. Тај освојени простор они испуњавају *приватним* (тј. личним и индивидуалним) значењима и тако покушавају да се издвоје из масе; 'ограђивање' је ту лична *тактика* субјекта којом се он бори и за себе заузима део дискурзивног јавног простора. Сопственом креативношћу обичан човек и уметник маневришу у свакодневици као заједничком простору друштвености, 'отимају' простор за себе и користе га како би не само себи пружили задовољство или задовољили одређену потребу, већ и како би оставили *траг* сопственог постојања и, мада у димензијама *микронаратива* и *микротопора*, извршили утицај на свакодневицу.

---

<sup>167</sup> *Простор* на који се овде мисли одговара концепту *друштвеног простора* Анри Лефевра. Видети: Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, 1991.

<sup>168</sup> Однос *стратегија* и *тактика* Де Серто у својој теорији повезује са разликом између писања и читања: *стратегије* су попут писања – то је оно кодирано, оно што припада званичном поретку културе, тј. симболичком поретку у који се (по Лакану) субјект увлачи и мења га на начине које Де Серто именује *тактикама* (које паралелу имају у читању), и под којима подразумева селективан, креативан и уједно стваралачки приступ култури. *Тактикама* Де Серто наставља Бартову путању 'задовољства у тексту' којом се читање трансформише у писање, тј. стварање, а разлика је само у томе што Де Серто *тактике* не везује само за текст, већ за најразличитије свакодневне праксе живљења. Видети: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр. 34-39.

<sup>169</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora*, Prosveta, Beograd, 1997.

## Савремена уметност и тактике Шерлока Холмса

Прве асоцијације на свакодневицу упућују нас на све оне уобичајене поступке који се понављају из дана у дан, тј. поступке које понавља и практикује већина, а који нам баш због тога делују безлично и отуђено. Свакодневица јесте оно што чини живот људи, оно у чему се они крећу, раде, стварају, и због тога, оно што људи најбоље познају. Свакодневно означава оно најпопуларније и најзаступљеније које, као избор већине, може бити најинтересантније и најбоље, али уједно и најдосадније и 'убијено' рутином. *Свакодневицу* зато можемо описати као мешавину *досаде* (која произилази пре свега из искуства модерног живота, фабричког рада и опште бирократизације свакодневног живота), *мистерије* (јер реална и имагинарна путовања су део свакодневице који људе упознаје са неким новим, познатим и непознатим, историјама и географијама) и *рационализма* (из разлога што знање потиरे незнање, рацио неретко обуздава мистично, а 'нови митови' временом бивају стављени под капу 'истине').<sup>170</sup>

Устаљени ритмови свакодневице ипак крију изненађења којима се уобичајени ток ствари прекида, па из свакодневице произлази нешто сасвим неуобичајено и изванредно – а када рутина свакодневног бива 'узнемирена' непознатим, настаје *шок новог*. Таква изненађења у свакодневици приређује уметност која тако успева да задржи своју ексклузивност и не-обичност у односу на устаљени поредак ствари; уметник не одступа од свакодневице и не губи додир са њом, а ипак ствара нешто ексклузивно и изузетно – он заправо почиње да имитира Шерлока Холмса! Подсетићемо, чувеног детектива свакодневица убија својом досадом због чега он стално жуди за случајевима који разбијају рутину; ипак, Холмс није беспослен и добија 'случајеве' што значи да свакодневица није тако досадна већ мистична јер се у њој догађају ексцеси и мистерије које на крају може решити само генијални Шерлок Холмс. При решавању случајева, Шерлок креће од баналних ствари и радњи које нико други не примећује и на крају решава најзамршеније случајеве који у његовој финалној (ре)интерпретацији,

---

<sup>170</sup> Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory – An Introduction*, Routledge, NewYork and London, 2002, стр. 5-16.

односно демистификацији и решењу загонетке, делују савршено логично. Попут Холмса понаша се и савремени уметник који такође креће од оног обичног и свакодневног и својом интервенцијом то 'обично' преображава 'необично', у ново, у уметност. Пред савременим уметником је посао знатно тежи од оног који је припао постмодерном уметнику јер потенцијалности свакодневице које су се у једном тренутку након оплакивања 'постмодерног краја' пред светом указале, већ током деведесетих су нестале и избледеле; ипак, савремени је уметник попут Холмса и он зна и уме да најпре у свакодневици пронађе и открије нешто ново и посебно, а затим и да својим савременицима представи дело које ће их изненадити и потаћи да сада и они, користећи се овим *Шерлоковским тактикама*, изврше сопствену истрагу и можда управо кроз дијалог са уметничким делом креирају 'своју причу'.

У виду својеврсног закључка, изаћи ћемо овде са тезом да су *Шерлоковске тактике* освојиле и уметнике и публику, јер у њиховим интерпретацијама свакодневица задржава привид досаде, а заправо и јесте и показује се као крајње узбудљива и привлачна. Простори свакодневице су место где су од постмодерне до данас брисане границе између високе и популарне културе и где је настала хомогенизована култура (и уметност) савремености; уметници су својим избором да не посматрају свет само са стране, већ да живе и раде у конкретним условима савремености и своја дела граде на реалним искуствима комуникације, допринели том 'споју' – комбинујући елементе устаљене и обичне свакодневице са елементима популарне и високе културе, они стварају уметност која јесте интегрални део савремености и која баш из тих разлога задржава свој политичко-друштвени утицај на свакодневне праксе живљења. Савремени уметници публику 'терају' да трага за уметношћу и 'очекује неочекивано', док публика са одушевљењем прихвата ту игру и неретко је окреће у своју корист. Скупа, и свако за себе, ови произвођачи културе продукују културалне праксе у којима би смо могли препознати Лефеврове *моменте* или Де Сертоове *тактике* – у сваком случају, праксе којима успостављају критику свакодневице и пружајући тако отпор, освајају простор за себе.

## 4. ПРИВАТНО И ЈАВНО

Будући да се савремена уметничка продукција заснива на збивањима конкретне човекове свакодневице и темељи на хетерогеним друштвеним параметрима продукције и рецепције уметности, порука коју носе уметничка дела нужно је политичка, социјална, и уједно антрополошка. Савремени уметници 'раде' *са* и *унутар* свакодневице и покушавају да својим хибридним уметничким праксама утичу на креирање исте – у настојању да њихова дела добију на значају унутар ширег друштвеног дискурса и буду у ситуацији да 'мењају' појединца, а тако и читаву стварност, уметници своја дела камуфлирају 'одеждом свакодневице' чинећи их тако блиским посматрачу на којег иначе желе да утичу, и чију реакцију и учешће у друштвеном се труде да иницирају. Уметници покушавају да утичу на услове савремености и савремено друштво, тј. покушавају да делују у сфери *јавног* и учествују у креирању *јавности* и *јавног мњења*; како би у томе успели, односно како би створили дело које је у исто време провокативно и савремено, а приступачно и разумљиво посматрачу-савременику, они излажу део сопствене *приватности* и сопственог *приватног*, иако знају да тиме улазе у зону 'опасне игре' јер њихов идентитет постаје огољен и незаштићен. Разоткривање пред публиком је ризик који уметници преузимају на себе јер желе да по сваку цену допру до посматрача и покрену га на акцију усмерену против важећег поретка у којем, како нам се чини, нема довољно простора за појединца и његове специфичне потребе.

Контрадикције између *приватног* и *јавног*, које се одигравају на различитим нивоима, јесу оно унутар чега уметност одувек настаје; ипак, у нашој савремености и савременој уметности те контрадикције знатно су израженије, због чега и анализа односа приватног и јавног може бити врло интересантна и продуктивна како по уметничко дело, уметника, тако и посматрача. Односи приватног и јавног су оно што приликом сваке појединачне интерпретације (изнова) конструише уметничка дела и идентитет *аутора*, а помаже у одгонетању, тумачењу, па и креирању укупне слике савремености. То су уједно и разлози због којих смо ми одабрали да управо

кроз сучељавање и 'извођење' односа *приватног* и *јавног*, а на основу већ раније представљеног интерпретативног модела базираног на новој историји уметности и студијама културе, тумачимо одабрана дела савремене уметности. Жеља нам је да на основу интерпретације тих дела и успостављене слике о социјално-политичко-културалним односима које она продукују, изведемо једну од могућих слика савремености, тј. односа свакодневице, живота и уметности, и пружимо слику актуелног модела савременог субјекта. Надамо се да ће студија потврдити нашу претпоставку да су управо уметници ти субјекти савремености који својим делима мењају однос уметности и свакодневице и помажу процес конструкције / деконструкције идентитета – како сопственог, тако и посматрачевог; такође, надамо се и потврди тезе да уметници провоцирају посматрача да се заједно са њима упусти у критику свакодневице и пружи отпор истој, јер то је можда и једини начин да се у времену глобалне транзиције појединац избори за *сопство*.

Домен *јавног* који, како ћемо у наставку поглавља видети, данас превазилази границе грађанске јавности и шири се у просторе виртуелног, комплекснији је и већи него икада и као такав представља прави изазов за савремене субјекте, посебно уметнике. Као иницијатори процеса самооткривања и креирања, тј. прилагођавања *јавног* сопственим и јединственим потребама, уметници улазе у игру и оно лично, интимно, *приватно* доводе у различите односе наспрам *јавног*, реферирајући притом на различите проблеме и појаве савремености. Успостављање тих односа између приватног и јавног у одабраним студијама случаја, као и интерпретација истих, биће наш задатак у другом делу ове студије. Зато, неопходно је да сада направимо преглед теорија приватног и јавног које ће нам користити у тој анализи – указаћемо пре свега на дискурзивну ширину појмова *приватно* и *јавно*, и затим изложити моделе приватне и јавне сфере (домена) који су заступљени у савременим теоријама културе и друштва. Посебан осврт направимо на теоријско мишљење Мишела Фукоа, Анри Лефевра, Јиргена Хабермаса и Мишела де Сертоа који су дали кључан допринос промишљању *приватног* и *јавног* и указали на значај који овај дуалитет има у формирању човека и као индивидуе, и као друштвеног субјекта.

## Откриће човека

*Преостали су само векови и векови током којих су људи тихо обављали своје свакодневне послове – јели, спавали, водили љубав, трудили се да се забаве – и пало ми је напамет, са свом силином мисли коју искусите нагло и свеобухватно, да је историја заправо то: масе људи који раде обичне ствари.<sup>171</sup>*

Питајући се о пореклу ствари које га окружују и историји уопште, Бил Брајсон (Bill Brayson) дошао је до овог наизглед баналног и безазленог, а заправо суштински битног запажања које га је подстакло да се врло предано посвети једној сасвим 'обичној' теми као што је свакодневни живот и напише необичан путопис који се креће кроз кућу, односно кроз 'кратку историју приватног живота'. Са Брајсоновим становиштем о историји морамо се сложити – историју заиста чине 'масе људи који раде обичне ствари', односно историја јесте континуирано низање свакодневних пракси са тек изузетним 'прекидима' који у одређеној мери мењају путање личних и оне универзалне историје; гледано из угла човека који историју памти и записује, све се дешава у окружењу које чине управо људи и ствари, а које даје оквири и смисао сваком људском деловању. Човек се не може посматрати изоловано од окружења које му је дато, али које и сам ствара својим друштвеним (политичким) деловањем које му је својствено јер, било какви да су, међуљудски односи унутар заједнице продукују одговарајући 'друштвени простор'<sup>172</sup> који деле и у којем функционишу сви појединци.

У античко грчко и римско доба постојале су јасне границе између *политичког јавног живота* који се одвијао у друштву, и *приватног живота* (појединачног и породичног) који је превасходно био везан за кућу.<sup>173</sup> Из ове античке 'поделе' произишла су и основна значења *приватног* и *јавног* која су ови појмови задржали до данас. Ипак, пуно тога је временом и измењено унутар

---

<sup>171</sup> Bil Brajson, *Kod kuće – kratka istorija privatnog života*, Laguna, Beograd, 2011, стр. 12.

<sup>172</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, 1991.

<sup>173</sup> *Приватно и јавно* су „категорије грчког порекла, које су до нас дошле у римској интерпретацији. У образованој грчкој град-држави сфера *polisa*, који је заједнички (κοινή) свим слободним грађанима, строго је одвојена од сфере οίκος (кућа, домаћинство) која припада сваком појединцу“. Наведено према Jürgen Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969, стр. 9.

њихових значењских оквира, па тако, иако се и античко и савремено *приватно* везују за појединца, појединачно, и сферу куће (у којој тај појединац влада), античко приватно било је последица друштвених обавеза, док је савремено приватно виђено као воља појединца – наиме, античко приватно указивало је на различите форме изопштености из друштва, при чему је приватност на одређен начин била условљена и ствар морања, док се у савременом значењу приватно углавном схвата као интимно, а приватност види као избор самог субјекта. Премда давне корене вуче из касног римског периода, *сфера интимности*, из које су произишла савремена значења приватног, продукт је епохе просветитељства током које код субјекта расте свест о сопству, а са свешћу о сопственом *Ја* и потреба за самоодлучивањем и руковођењем сопственим животом; заправо, открићем приватног-интимног, коначно је рођен *човек* – човек као посебна индивидуа другачија од других људи!<sup>174</sup>

Са открићем човека *приватно* и *јавно* добијају нова значења и ступају у односе различите од оних из предбуржоаског периода; границе између домена приватног и домена јавног су јасне и конкретно одређене, али и динамичне, тј. у процесу су сталне трансформације – свако изношење приватности субјекта, његов говор, писање или преписка о стварима из домена приватног и интимног, значи прелазак у сферу јавног у којој то исто приватно постаје не више само лична већ и туђа реалност. Овај прелазак, тј. трансформација приватног у јавно, од изузетне је важности за самог субјекта јер му пружа могућност да током тог процеса открије сопствени идентитет. Лакан је *субјект* начинио местом на ком се несвесно артикулише, а како је 'несвесно структурирано као језик'<sup>175</sup>, лакановски закључак би био да ван језика ништа, па ни субјект, не постоји; другим речима, „субјекта нема изван језика, он је произведен језиком и језиком се упућује Другом“<sup>176</sup>. На везе између субјекта и језика 'пак не упућује нас само Лакан; Мишел Фуко указује на то да се кроз размену писама, тј. преписку, субјект 'показује' како

<sup>174</sup> Видети: Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1998, стр. 38; Mišel Fuko, *Riječi i stvari (arheologija humanističkih nauka)*, Nolit, Beograd, 1971, стр. 350.

<sup>175</sup> Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, стр. 217.

<sup>176</sup> Jasmina Čubrilo, *Ogledi o/iz drugosti: Margareta Jelić*, Fondacija Vujičić kolekcija, Beograd, 2012, стр. 8.

другима, тако и самом себи, односно креће кроз процесе идентификације и конституише властити идентитет. Праксе *писања* и читања воде самоспознаји, пружају ново искуство сопства и подстичу преиспитивање – у питању су заправо *технологије сопства*, како их Фуко назива, уз помоћ којих субјект долази до знања о себи и сопственом *Ја*, односно излази на раван где има шансу да 'пронађе' сопствени идентитет.<sup>177</sup> Сам процес формирања, тј. конструкције и деконструкције идентитета одвија се у различитим условима и под утицајем различитих спољашњих фактора и/или субјектових унутрашњих борби.<sup>178</sup> Оно што је 'пак сигурно и што ми желимо да истакнемо је да било да *приватно* долази из интимних сећања субјекта, из његових суочавања са самим собом или 'огледања' у и *наспрам* Другог, тренутак његовог сусрета са јавним, односно продора приватног у јавни дискурс, отвара процес идентификације који субјекта (чија је интима разоткривена, али и оног Другог који се у томе препознаје) води ка проналажењу његовог (тренутног) идентитета посредством ког се он представља и делује у условима окружујућег дискурса.

У поређењу са традиционалним светом, а захваљујући модерним институцијама и апстрактним системима који последњих деценија координирају свакодневицом, људима је данас значајно олакшано сналажење у просторима савремености и обављање свакодневних активности. Процеси механизације, урбанизације и дигитализације знатно су олакшали функционисање свакодневног живота, али су зато поступак трагања за *сопством* учинили тежим и комплекснијим него икад. Организовани капитализам неутралисао је личну иницијативу и смишљено радио на деинституционализацији приватне сфере све

---

<sup>177</sup> Видети: Мишел Фуко, „Писање о себи“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, број 463, мај-јун 2010, стр. 44-54; Мишел Фуко, „Hermeneutika subjekta“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, број 463, мај-јун 2010, стр. 55-63; Мишел Фуко, „Технологије сопства“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, број 463, мај-јун 2010, стр. 70-87.

<sup>178</sup> Различита су мишљења о томе који процеси пресудно утичу на формирање идентитета субјекта. Тако, док Фукоа интересују начини на које спољашња моћ обликује структуре ума (а самим тим и сопство), психоанализа се бави унутрашњим борбама између ега, ида и суперега, и у сећању (које се субјекту враћа првенствено у виду фрагментарних слика) налази темеље идентитета. Видети: Патрик Хатон, „Фуко, Фројд и технологије сопства“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, број 463, мај-јун 2010, стр. 92-105.



док она није постала слаба и аморфна<sup>179</sup>; без ослоња у приватном, појединац бива значајно уздрман и чак угрожен, што је и био разлог због ког се велики број теоретичара културе и друштва критички поставио 'спрам услова савремености. Наравно, има и оних који не деле ово мишљење и говоре у прилог томе да модерни (а и савремени) градови нису 'меке анонимности' (у којима се 'губи појединац'), већ (материјални и друштвени) простори који пружају средства за стварање нових облика како заједничког живота, тако и приватности која је сада прилагођена новој и никада широј јавној сфери.<sup>180</sup> Чињеница је да су и једни и други делимично у праву и да у обе ове тврдње има помало истинитог – пред појединцем данас јесу нове могућности удруживања, дружења, деловања, и он може сада на много више начина исказати свој *отпор* према систему, али је зато његов утицај строго контролисан и лимитиран и готово никада не долази до ступња на којем може представљати истинску претњу управљачима моћи! Немогућност деловања на највишем нивоу и 'мењања света' није 'пак обесхрабрила субјекте да промене остварују бар на личном нивоу и покушају да тим микроотпорима тихо и споро мењају јавни дискурс. Закључујемо зато да су услови савремености само додатно промовисали тренд 'бављења собом' који није последица патетичног нарцизма савременог субјекта већ облик субверзивне снаге којом човек-појединац објашњава себе себи и/или критички делује унутар комплексних и сурових услова савремености.

За очување индивидуалитета залаже се и један (никако занемарљив) број савремених уметника, а дела само неколицине њих биће предмет дискусије у наредним поглављима ове студије. Савремена уметност се противи тенденцији претварања света у један велики заједнички простор у којем се изједначавају историја и географија, прошлост и садашњост, глобално и локално, виртуелно и реално, приватно и јавно; она се бори за право сваког субјекта на сопствени простор приватности, индивидуалну меморију и имагинацију, и покушава да се

---

<sup>179</sup> Antoni Gidens, *Posledice modernosti*, Filip Višnjić, Beograd, 1998, стр. 111-115.

<sup>180</sup> Видети: Antoni Gidens, *Posledice modernosti*, Filip Višnjić, Beograd, 1998, стр. 119; Nestor Garsija Kanklini, „Hibridne kulture, prikrivena moć“, у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 568-585.

одупре процесима глобализације и трибализације савременог света због којих идентитет и јесте угрожен. Уметници чија ћемо дела у наставку студије анализирати, боре се за себе, али желе да помогну и другима – у потрази за сопственим идентитетом они дело пуне индивидуалним и интимним значењима и симболима, у и *кроз* дело остављају свој аутентичан траг, а резултате своје мале истраге не крију већ стављају пред посматрача којем притом упућују позив да крене стазама које су му открили и у својој засебној 'истрази' пронађе *себе*. Кроз 'игру разлика' и у односу на *Другог*, који тако постаје активан принцип трансформације<sup>181</sup>, уметничко дело подстиче и уметника и посматрача да се окрену сами себи, ономе што је конструисано или су конструисали као своју интиму и своје приватно, и из тог сазнања '(про)изведу' сопствени идентитет.

### **Приватно и јавно: предисторија и историја појмова**

Дистинкција између приватног и јавног домена, за које ни у једном тренутку не смемо заборавити да постоје и функционишу једино у коегзистенцији, једна је од оних кроз коју се може разоткрити, дефинисати, и интерпретирати идентитет, због чега смо је и ми одабрали као основни параметар интерпретације у овој студији. *Приватно* и *јавно* су појмови са дугом историјом (од античког доба до данас) током које је спектар значења која ови појмови продукују континуирано допуњаван новим уписима; све оне противречности произишле из историје супротстављања ових појмова допринеле су разноликости и дискурзивности значења *приватног* и *јавног*, чиме је и њихово учешће и улога у теоретизацији, промишљању и тумачењу савремености, свакодневних пракси, као и културе и уметности, значајно увећана. На самом почетку разоткривања ових појмова, етимолошки приступ нам зато најпре може помоћи, па ћемо тим путем и кренути – од значења која носи *приватно*.

Наиме, етимологија речи *приватно* изведена је из латинског *privatus* којим је означавао онај који је повучен или изопштен из јавног живота (града). У речник

---

<sup>181</sup> Видети: Žak Lakan "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu", *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, стр. 5-16.

француског језика глагол *priver* у значењу припитомити или одомаћити, ушао је током XIX века, што ће рећи у часу када је појам приватног (грађанског) живота био у пуном замаху. Подсетићемо да у буржоаском друштву свакодневица бива раздвојена на радно (јавно) и слободно (приватно) време, при чему *приватно* постаје 'оно што припада човеку'. Интересантно је поменути и да придев *prive* у најопштијем смислу такође води ка појму одомаћености, придружујући се тако целини која се формирала око приватног а која укључује појмове попут породице, куће, изолованости уопште. Колико се *приватно* у овим значењима одомаћило у француском језику говори и позната француска узречица која каже да „приватни живот треба зазидати“; такође, из ове се узречице може видети колики је значај придаван поједици, као и очувању његове приватности и индивидуалитета.<sup>182</sup>

Насупрот *приватног* налази се *јавно*. Јавно (енглески и француски *public*) води порекло од латинског *publicus* које је значења извлачило из *populus* (људи) и *poplicus* (оно које се односи на људе) и служило да означи све оно што припада народу и држави као заједници (одраслих) људи; такође, латинским *publicus* означавао се и онај или оно које је напољу, ван нечијег приватног поседа, односно у простору који је јаван и припада свима. Иако у периоду од антике до епохе просвећености *јавно* није толико мењало већ само допуњавало и усложњавало своја значења, приметно је да се са развојем државе *јавно* све више користило као ознака за деловање институција, власти, државе. Када би смо 'пак желели да сумирамо значења овог појма, могли би смо рећи да *јавно* указује на оно што припада читавом народу, што се односи на читав народ и проистиче из народа, на оно што је заједничко, што је за општу употребу и што се може расподелити.<sup>183</sup>

Како смо и претходно констатовали, *приватно* и *јавно* су две стране истог, баш као што и индивидуум и друштво чине нераздвојну целину и не могу се ни посматрати ни дефинисати изоловано. Индивидуум је друштвено биће и само се у односу на друштво може одредити, док се друштвено, иако на одређен начин

---

<sup>182</sup> Опширније у Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 2 - od feudalne Evrope do renesanse*, Clio, Beograd, 2001, стр. 13.

<sup>183</sup> Исто, стр. 14.

представља тоталитет индивидуума, може сагледати једино преко индивидуума који га сачињавају. Приватно и јавно, као и индивидуално и друштвено, могу се тумачити једино односно, тј. једно у односу на друго, што је уједно и разлог зашто кроз историју и теоретизацију *приватног* и *јавног* пролазимо паралелно. На почетку наше анализе ових појмова и њихових теорија, направимо кратак историјски преглед развоја приватног и јавног, а затим ћемо се усредсредити на период модерне историје када са открићем *човека*, као самосталне и свесне индивидуе која на различите начине и у различитим условима показује свој индивидуалитет и своју оригиналност, односи *приватног* и *јавног* улазе у једну нову фазу, укључују се у регулацију свакодневног живота, и постају чак кључни елементи у интерпретацији свакодневице, културе и уметности, идентитета.

Свест о (личном) идентитету први пут се јавља у касном римском периоду, а затим се врло споро и у микро-помацима развија кроз период средњег века. Термини-категорије *приватно* и *јавно* јесу опстали током средњег века, али су због промене контекста изгубили своја током античког периода јасно детерминисана значења и одједанпут их је унутар средњовековне свакодневице било тешко распознати и издвојити. Тек током позног средњег века када долази до одређених померања и када се са идејом о 'заокружењу простора' (тј. просторним одвајањима које прати и социјална детерминација) изнова развија свест о сопству, јавна сфера такође оживљава и почиње да враћа своју функцију репрезентативне јавности. Наиме, не сме се заборавити да се у феудално доба људима није често пружала прилика да се осаме и дистанцирају (како од свакодневне реалности тако и од других људи) и у самоћи усредсреде на сопство, а ретке активности које су људима пружале могућност тог тако потребног 'бега' биле су праксе *читања* и *писања*. Ипак, и ту се мора бити опрезан, па ма колико год да средњовековна исповедања пишевог *Ја* изгледају убедљиво, она су заправо варка и представљају тек понављања оног универзалног *Ја*. Исповести, дневници, као и хронике с краја средњег века пружају низ интересантних података о конкретној свакодневици субјекта, али не разоткривју интиму и праву личност субјекта – оно што недостаје

овим 'опричавањима' себе је победа осећања да су лични напори човека, а не нека виша божанска сила, заслужни за оно што он јесте и што поседује.<sup>184</sup>

На развој мисли о сопственом *Ja*, у периоду од ренесансе до просвећености, утицали су како развој писмености, тако и нови механизми државног уређења и нови облици вере. Такође, трансформација животног простора започета крајем претходне епохе, сада се наставља; крајем XV века кућа доживљава велику трансформацију која субјекту допушта издвајање – целокупан живот породице престаје да се одиграва у *холу*, а просторије се намењују појединим члановима домаћинства и класификују по намени.<sup>185</sup> Социјални простор који настаје као продукт овог новог архитектонског простора, пружио је шансу субјекту да се у приватности и изолованости, која му доноси и nelaгoду и задовољство, коначно сусретне сам са собом – у тим новооткривеним просторима који представљају права 'уточишта интимности', он у пуној тајновитости води интимне дневнике који осим запажања из свакодневице, сада већ у траговима откривају и ауторово трагање за сопством.<sup>186</sup> Ипак, у мемоарима писаним током XVII, али и XVIII века, већина аутора заузима позицију посматрача сопственог живота, што нам потврђује да ни код њих, као ни код аутора дневника, још увек не постоји истинска свест о властитом *Ja* – дневници (који ће касније бити основа интимних биографија и према томе припасти сфери приватног) и мемоари (који ће због свог званичног тона и скривања интимности постати део јавног дискурса) још увек не раде у интересу субјекта јер његово *Ja* свде искључиво на јавни чин! Изузетак у праксама писања класицистичког периода представљају *Исповести* Жан Жак Русоа (Jean-Jacques Rousseau) у којима је акценат на приповедању интимног и тајног *Ja*, при чему приватно-интимно коначно излази у јавну сферу и у пуном сјају разоткива индивиду која стоји иза њега.

---

<sup>184</sup> Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 2 - od feudalne Evrope do renesanse*, Clio, Beograd, 2001, стр. 482.

<sup>185</sup> Опширније видети у Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 2 - od feudalne Evrope do renesanse*, Clio, Beograd, 2001; Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 3 - od renesanse do prosvetćenosti*, Clio, Beograd, 2002; Bil Brajson, *Kod kuće – kratka istorija privatnog života*, Laguna, Beograd, 2011.

<sup>186</sup> Код уметника, у аутопоретретима се препознају својства ових интимних дневника.

Крајем XVIII века са буржоаском револуцијом мења се друштвено-политичка слика западног света; победом буржуја, тј. човека- слободног грађанина, власт је (бар привидно) враћена народу и успостављено је ново државно уређење – власт више није у рукама једне глорификовне и недодирљиве особе (монарха), већ припада народу (новом грађанству) који слободом свог избора бира своје предводнике на одређено време. Ипак, морамо приметити да снага те модерне државе није била у идеализованим демократским принципима на којима је формирана већ на огромном богатству буржоазије која је новостечену политичку моћ одлучивања употребила за формирање моћних националних и територијалних привреда. Ради општег интереса у новим и сада проширеним условима јавног вођства и надзора, приватизована привредна делатност морала се још посвећеније и ангажованије посветити робној размени с обзиром да на том принципу функционише читаво друштво.<sup>187</sup> Финансијска политика диктира целокупну политику модерне државе – увођењем приватне имовине и интереса у државни систем, као и постреволуционарним одвајањем владарске-приватне од јавне-државне имовине, коренито је промењен механизам државног уређења и деловања, при чему су значајно редефинисани и односи *приватног* и *јавног*. Јавно је деприватизовано, све ређе се користи у значењима народног, друштвеног и ауторитативно-владарског, а његова употреба као термина којим се означава деловање државног апарата који спроводи моћ, почиње да доминира; приватно 'пак махом задржава значења личног, али доживљава и потпуну ревалоризацију па од оног некада безначајног постаје највећа драгоценост човека и синоним за срећу.<sup>188</sup>

Током просветитељске епохе, осим успостављања новог државног уређења, спроведена је и неопходна биополитизација свакодневног живота којом је успостављен нови животни стил грађанства који је одговарао новим условима савремености и уједно доприносио развоју капиталистичке производње. Развијање

---

<sup>187</sup> Jürgen Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969, стр. 29.

<sup>188</sup> Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 4 - od francuske revolucije do Prvog svetskog rata*, Clio, Beograd, 2003, стр. 13.

стамбене културе, јавних простора, као и веома битно просторно раздвајање посла и куће, утицали су на домене *приватног* и *јавног* и произвели њихово сада још јасније разграничење. Интересантно је да поделе које важе унутар грађанске куће, тј. породице као основне јединице друштва, преносе се и на јавну сферу – тако је мушкарац доминантан и активан субјект како у кући тако и у јавној сфери, док је жена покорна и неподесна за јавни живот, премда компензацију налази у практичном руковођењу домаћинством. Ова подела при којој се мушкарац везује за *јавно* а жена за *приватно*, продукт је различитих идентификација мушкарца и жене – наиме, мушкарац је идентификован по енергији и духу, а жена по телу и сексуалности.<sup>189</sup> Жени се приписује слаб карактер и претерана сентименталност која се огледа чак и у њеном сакупљању успомена, тј. реликвија погодних за сећање и присећање попут драгих предмета, записа и фотографија – иако овако окарактерисани и приписани женској слабости, ови 'резервоари сећања' били су од изузетне важности по субјекта јер не само да су посредством њих чувана сећања, већ је на њима и кроз њих аутор-архивар конструисао и сопствену историју. Уз ове праксе сакупљања, размена писама коју су подједнако упражњавали и мушкарци и жене, чинила је основу на којој је субјект градио сопствени идентитет. Размена писама била је од изузетног значаја јер, како је тврдио и Фуко, 'пишући писма, индивидуум се развија у својој субјективности'. За разлику од ранијих периода када су писмима преносене вести, у *веку осећајности* писмо је постало средство за 'изливе срца'.<sup>190</sup> Писмима се субјект отварао, представљао Другом и огледао у њему, и конструишући тако сопствену историју конструисао и сопствено *Ја*; интимни дневници постају писма упућена самом себи која сада по први пут од субјекта чине објект писања! – колективно коначно бива стављено у страну и кроз праксе писања на видело излази појединац. „Односи између аутора, дела и читалаца мењају се; они се претварају у интимне односе приватних људи заинтересованих психолошки за 'људско', за самосазнање као и за

---

<sup>189</sup> Подсетићемо да се оваква карактеризација мушкарца и жене, која се осликавала и на право гласа и на поделу послова, задржала још дуго кроз XX век, а да је у многим крајевима света она још увек део институционалне или неинституционалне реалности.

<sup>190</sup> Jürgen Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969, стр. 65.

саосећање“.<sup>191</sup> Тежња ка показивању сопственог *Ја* и борба за право слободног избора (која није отишла далеко али је остварила прве победе на том путу) карактеристике су тог деветнаестовековног појединца које ће он у значајнијом мери успети да развије тек у наредном веку.

Интересантна запажања о деветнаестовековном субјекту пружила нам је и Гризелда Полок која, покушавајући да утврди улогу и 'место' уметница у оквиру ране историје модернизма, заправо спроводи деконструкцију мушких митова модернизма и изводи закључак да је у последњим деценијама XIX века у Паризу (као центру модерног живота тог доба) постојала историјска асиметрија – друштвена, економска и субјективна разлика између мушкараца и жена.<sup>192</sup> Надовезујући се у свом тексту на књигу Т. Ј. Кларка, *Сликање модерног живота*<sup>193</sup>, и његове описе и закључке о том интересантном историјском тренутку, Полок се пита да ли су ту модерност, какву Кларк описује и какву су са сигурношћу доживели и осетили сликари - мушкарци (јер она је део њихових слика), могле да искусе и жене, односно уметнице? У покушају да одговори на ово питање, она у анализу уводи појам *простора*, односно анализира који се то простори појављују на сликама жена, а који на сликама мушкараца уметника; резултати ове анализе свакако нису били изненађење јер потврђују раније успостављене поделе – простори који доминирају на сликама уметница су они приватни простори, простори везани за кућу, уз изузетке сцена смештених у јавне просторе који су као по правилу простори буржоаске рекреације (шеталишта, паркови, излетишта крај реке). Жени је значајан део простора, конкретније јавних простора, био недоступан и тиме ускраћен. Гризелда Полок зато закључује да су простори женскости „они у којима је женскост живела као позиција у дискурсу и друштвеној пракси“, као и да су ти простори „производ доживљеног осећања друштвене

---

<sup>191</sup> Исто, стр. 67.

<sup>192</sup> Видети: Griselda Pollock, *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, London and NewYork, 2003. Напомена: Поглавље у којем се Гризелда Полок конкретно бави овом темом, „Модерност и простори женскости“, у српском преводу доступно је на: <http://www.zenskstudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, приступљено 09.11.2014, 11:08 AM

<sup>193</sup> Т. Ј. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, Princeton, 1999.



смештености, покретљивости и видљивости, у друштвеним односима виђења и бивања виђеним“.<sup>194</sup> Иако је буржоазија која се појавила крајем XVIII века оспоравала и борила се против друштвеног уређења заснованог на фиксним правилима ранга, положаја и рођења, и, како пише Полок, себе дефинисала универзалистичким и демократским терминима, она заправо ништа није променила већ је поштовала раније начињене поделе (укључујући и ону на приватне и јавне просторе и сфере деловања) и репродуковала већ постављене критеријуме неједнакости и разлике, како у друштвено-економским категоријама, тако и у разлици у роду.

### **Приватно и јавно: Хабермас и након Хабермаса**

Дело Јиргена Хабермаса које је у нашем преводу објављено као *Јавно мњење: истраживање у области једне категорије грађанског друштва*<sup>195</sup> сасвим сигурно представља окосницу око које се конструише већина савремених теоретизација *јавности* и *јавног*, баш као и *приватног* као његове супротности. Мишљења о Хабермасовом делу су наравно подељена, па има аутора који Хабермасове ставове понављају и потврђују, док их други негирају; оно што је већини 'пак заједничко је да имају полазиште у Хабермасовом делу, односно да га као основу и незаобилазан материјал морају укључити у своје промишљање односа приватног и јавног. Важно је напоменути да у тим 'развијама' неки основни концепти које Хабермас уводи углавном остају нетакнути, а да критика Хабермасу углавном замера то што се он искључиво бави буржоаском јавношћу и ни једног тренутка (па ни у каснијим писањима) своју теорију јавног не измешта из дискурса буржоаске свакодневице.<sup>196</sup> Друга најчешћа замерка која се даје Хабермасу је та

---

<sup>194</sup> Grizelda Polok, „Modernost i prostori ženskosti“, доступно на:

<http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, приступљено 09.11.2014, 11:08 AM

<sup>195</sup> Jürgen Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969.

<sup>196</sup> Ненси Фрејзер (Nancy Fraser) је међу ауторима који критикују Хабермаса из разлога што је његова јавна сфера историјски одређена за буржоаско друштво и тиме лимитирана; Фрејзер упозорава да јавна сфера није једна, јединствена и непроменљива већ да се константно мења са променама свакодневице и приватне сфере. Видети: Nancy Fraser, “Rethinking the public sphere:

што он *приватно* и *јавно* види као бинарно супротстављене појмове, односно формалне категорије које, као такве, не одговарају и не осликавају у потпуности реалне услове свакодневице.<sup>197</sup> У наставку овог поглавља ми ћемо представити Хабермасов концепт (буржоаске) јавности, а затим указати и на путање и перспективе којима су 'Хабермасов пројекат' ширили савремени теоретичари културе и друштва.

У свом промишљању јавне сфере Хабермас износи и концентрише се на две основне тврдње: 1) период друштвено-политичких промена које су се десиле у земљама западне Европе (Немачкој, В. Британији, Француској) током касног XVIII и XIX века када су се приватни индивидуалци - мушкарци средње класе - удружили зарад заједничког циља и интереса, допринео је формирању ефективне буржујске јавне сфере, тј. формирању јавног простора дебате и медијације између државе и појединаца, односно јавних и приватних интереса; 2) друга тврдња је да су исти ти услови који су произвели буржујску јавну сферу, убрзо почели и да је подривају, што је довело до тога да у прошлом, а сада са сигурношћу можемо додати и XXI веку, имамо разорену јавну сферу, тј. немамо простор у којем појединци могу самостално, слободно и ефективно да делују.<sup>198</sup> Наиме, као пандан новој јавној власти која је успостављена у буржоаском друштву, конституисана је грађанска јавност<sup>199</sup> која има изузетно важну улогу јер делује у критичној сфери, заузима свој

---

A contribution to the critique of actual existing democracy” у Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and New York, 1999; стр. 518-536.

<sup>197</sup> Један од аутора који замера Хабермасу његово бинарно супротстављање појмова *приватно* и *јавно* је и Мајкл Гардинер (Michael E. Gardiner). Он сматра да свакодневица у реалности не одговара Хабермасовим искључујућим категоријама, већ пре представља креативни дијалог свакодневног говора и 'карневала', што је и разлог због којег Гардинер критикује Хабермаса и приклања се Бахтиновом моделу јавног који не произилази из претходно конструисаних формалних категорија већ из саме свакодневице. Видети: Michael E. Gardiner, “Wild publics and grotesque symposiums: Habermas and Bakhtin on dialogue everyday life and public sphere” у Nick Crossley, John Michael Roberts (eds.), *After Habermas: new perspectives on the public sphere*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford – UK and Malden, MA – USA, 2004, стр. 28-48.

<sup>198</sup> Nick Crossley, John Michael Roberts (eds.), *After Habermas: new perspectives on the public sphere*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford – UK and Malden, MA – USA, 2004, стр. 2.

<sup>199</sup> У основи *грађанске јавности* Јирген Хабермас разликује сферу *јавне власти* (држава, двор, институције јавности које имају и спроводе моћ) и *приватне власти* у оквиру које изнова постоји подела на *приватност* и *јавност* – приватношћу се ту обухвата робна размена унутар грађанског друштва и простор и деловање унутар породичног круга, док се јавношћу означава политичка и културна делатност грађанства. Важно је притом рећи и да Хабермас додатно прави разлику између

став, показује га и њиме утиче на свакодневицу. Уочавамо да су код Хабермаса заправо супротстављени држава (јавна власт) и *јавност* (група приватних људи који учествују у расподели јавног) којој Хабермас притом придаје велики значај јер је она носилац *јавног мњења* које он одређује као 'просуђивање публике која је сама способна да суди'. Публика има способност просуђивања и покушава да својим деловањем утиче на сферу јавног, али остаје упитно колике су реалне могућности и резултати тог активног деловања публике. Из Хабермасових писања може се наслутити да се могућност истинског учествовања приватног у јавном, тј. утицаја јавности на сферу јавне власти, могла препознати само у кратком периоду буржујске свакодневице – убрзо након конституисања ефективне буржоаске јавне сфере, моћ коју је грађанство добило засметала је новим 'владарима', па се отпочело са деградацијом и систематским уништавањем јавне сфере која је до данас остала разубеђена и, као таква, недовољно стимулативна и перспективна по појединца.

Јасно је да *јавно мњење* зависи од аутентичности појединца и да оно само никако не може бити аутентично уколико појединачни субјект није прошао кроз процес самокултувације, пронашао / изградио сопствени идентитет и осећа се слободним да сопствено приватно (мишљење, став, емоцију, интерес...) укључи у сферу јавног и тако кроз међуделовање са осталим појединцима, креира јавно мњење. Интересантно је да се по Јиргену Хабермасу, пројекат самокултивације у буржоаском друштву одвијао управо кроз уметност и литературу, и то тако што су појединци 'користили' уметничка дела у приватне сврхе, ради самоподучавања. Овај посве нов приступ уметничким делима учинио их је специфичном споном између *приватног* и *јавног*, тј. приватне и јавне сфере – наиме, уметничка дела служе ауторима (и уметницима и посматрачима) као место самоспознаје, извођења субјективног значења, и простор трагања за сопством, док су у исто време та иста уметничка дела део јавне (мада доминантно мушке) расправе која се одвија у

---

*приватног* и *интимног* – сферу тржишта он назива приватном, док породичан живот, као језгро приватне сфере, назива интимним. Наша употреба појмова приватно и јавно се 'пак разликује од Хабермасове, па приватно у овој студији у свом корпусу значења има и значење интимног. Видети: Jürgen Habermas, *Javno mnenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969, стр. 41.

буржоаским салонима, првим кафециницама<sup>200</sup>, али и новинама и журналима. Уметничка дела подстичу појединце да у њима уживају, тј. да са њима кореспондирају у интими, и да на основу тако стечених привативизованих искустава конструишу / деконструишу властити идентитет. Снажан појединац наравно није одговарао онима који управљају јавном влашћу, па се кренуло са већ поменутих систематским слабљењем институције јавности. Тако, иако јавна сфера у модерним друштвима сваким даном постаје све шира и осваја чак до тада непознате медијске просторе јавног, њена функција заправо опада!<sup>201</sup>

Уласком у модерно доба свакодневица почиње убрзано да се мења, што изазива и низ поремећаја у до тада поприлично стабилним односима *приватног* и *јавног*. Са развојем масовних медија јавна сфера се драстично шири и продире у сферу приватног на шта субјекти-појединци различито реагују – заправо, под утицајем масовних медија поново долази до преплитања приватног и јавног, тј. креирања нових тактика деловања приватног у јавном, као и јавног у приватном. На примеру штампе, која је почетком XX века још увек била окренута јавном животу и дешавањима унутар јавне сфере, могу се најпре пратити ове промене које су већ тридесетих година довеле до сасвим другачијег концепта и визуелног идентитета новина – у новинама почињу да се воде разговори са читаоцима, посредством реклама им се препоручују различити производи, а излазе и прва специјализована издања која привлаче сасвим нову (женску) публику.<sup>202</sup> Нешто касније, развој телевизије и телевизијских програма, а затим и дигиталних медија, изнова је преобразио свакодневицу и додатно проширио јавну сферу за коју не можемо а не приметити

---

<sup>200</sup> У изузетно интересантној *Историји света у 6 чаша*, Том Стендиџ (Tom Standage) износи своја запажања о шест напитака (три која садрже алкохол, и три која у себи садрже кофеин) кроз чије се историје може пратити и историја света. Кафа, иако потиче из арапског света, по Стендиџу је обележила доба просветитељства и чак подстицала револуционарне мисли у Европи тог доба – у питању је период када се отварају прве кафецинице које притом врло брзо постају центри окупљања, јавног живота, а тако и размене идеја и духовног развоја. Заправо, Стендиџ се ту слаже са Хабермасом који такође прве кафецинице у Европи истиче као места окупљања јавности од посебног значаја. Видети: Tom Stendidž, *Istorija sveta u 6 pića*, Geopoetika, Beograd, 2007.

<sup>201</sup> Jürgen Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969, стр. 11, 34-40.

<sup>202</sup> Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 5 – od Prvog svetskog rata do naših dana*, Clio, Beograd, 2004, стр. 109-112.

да је за нешто више од једног века од буржоаске кафане стигла до виртуелних простора интернета!<sup>203</sup> Захваљујући дигиталним медијима и посебно интернету, данас нам је у сваком тренутку омогућен симултани увид у дешавања широм света, и чак 'учествовање' у појединим догађајима – у виртуелним просторима мреже одвија се читав један живот који је мање или више повезан са обичном материјалном свакодневицом, а који субјектима нуди могућности знатно лакшег, бржег и потенцијално делотворнијег процеса креирања идентитета.

Уласком у дигиталну еру, субјекту се отварају нове могућности како развијања субјективности, тако и учествовања у друштвеном; како примећује Марк Постер (Mark Poster), са развојем дигиталних (и притом интерактивних) медија субјект добија знатно веће шансе не само да реагује на дешавања из интимне или јавне сфере, већ и да те реакције врло лако и једноставно пренесе другима и тако (евентуално) деконструира јавно мњење.<sup>204</sup> Коришћење нових медијских средстава и деловање посредством 'виртуелног Ја', данас је већ нешто што се подразумева уколико субјект жели да буде обавештен, учествује у размени и делује у сфери јавног; коришћење различитих *www* сервиса за скидање и слање информација, као и учешће на форумима или друштвеним мрежама попут Фејсбука, Твитера или Инстаграма је постало услов учествовања у јавној сфери која данас, у својој најактивнијој форми постоји управо у медијским просторима. 'Виртуелно Ја' се може направити тек једним кликом миша, или сада већ додиром интерактивног екрана таблет рачунара или андроид телефона, а оживети већ првим коментаром, фотографијом или сликом коју у име тог *Ја* субјект уписује на мрежу и тако делује у јавности. 'Виртуелно Ја' је знатно слободније, оно не познаје границе и чини се да делује без последица; али, оно на шта се у оваквим хвалоспевима и величањима виртуелног идентитета (и уопште виртуелне димензије савремености) заборавља је да је то *Ја* само делимично и непотпуно *Ја*

---

<sup>203</sup> James Bohman, "Expanding dialogue: The Internet, the public sphere and prospects for transnational democracy" у Nick Crossley, John Michael Roberts (eds.), *After Habermas: new perspectives on the public sphere*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford – UK and Malden, MA – USA, 2004, стр. 131-155; Nestor Garsija Kanklini, "Hibridne kulture, prikrivena moć", у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 568-585.

<sup>204</sup> Видети: Mark Poster, "Postmoderne virtuelnosti" у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 539-554.

оног материјалног субјекта који колико год да ужива у авантурама и благодетима које му може приуштити његов алтер-его, мора на крају поднети двоструку жртву – материјални субјект пати у 'обе реалности', а мора претрпети и бол коју му доноси његово раздељено *Ја!*

### Приватно и јавно: питање субјекта

За разлику од традиционалне концепције субјекта који је самосвесна, разумом обдарена и јединствена фигура, психоаналитички субјект је константно 'у процесу', он је производ релација у језику, он настаје, односно препознаје се у језику. Док је картезијански субјект своје полазиште имао је у *свесном*, пост-картезијанске, антихуманистичке теорије субјекта везују за *несвесно*. Одредницу *свесно* Жак Лакан замењује *несвесним* јер сматра да „у тренутку кад картезијанско 'ја' утемељује и/или успоставља себе, то 'ја' је већ изгубљено у подручју несвесног“<sup>205</sup>. Лакановски, савремени субјект тако престаје да буде целовито *сопство* са јединственим и утемељеним идентитетом, он „више није творац значења већ је функција дискурса“<sup>206</sup>. Субјект је производ језика и релација у језику, он се конституише у језику и увек у односу на Другог; субјект је оно представљено означитељем за друге означитеље, или како пише Лакан: „Наша дефиниција означитеља (друге и нема) јесте: означитељ је оно што представља субјект за једног другог означитеља. Овај означитељ биће, дакле, означитељ због којег сви остали означитељи представљају субјект: то ће рећи да у недостатку тог означитеља, сви остали не би представљали ништа. Јер све што је представљено, представљено је за нешто“<sup>207</sup>. Лакановски субјект настаје из односа (бар два означитеља), он је у потпуности завистан од дискурса (унутар ког настаје и постоји), он је променљива структура која (да би уопште постојала) захтева стално извођење.

---

<sup>205</sup> Mariela Cvetić, *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion Art i Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011, стр. 100.

<sup>206</sup> Jasmina Čubrilo, *Ogledi o/iz drugosti: Margareta Jelić*, Fondacija Vujučić kolekcija, Beograd, 2012, стр. 78.

<sup>207</sup> Žak Lakan, „Povratak subjekta i dijalektika želje u Frojdovskom nesvesnom“, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, стр. 298. Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

У оквиру ове студије субјект је посматран и постављен на поменути лакановски начин, као променљив и у сталној зависности од окружујућег дискурса, од приватне и јавне сфере у којима се појављује, односно унутар којих субјект настаје / постоји / делује. Међутим, какви су уопште ти простори јавности и приватности који обликују савременог субјекта?

Јавна сфера, како сада већ са сигурношћу можемо закључити, доживела је велике промене од доба прве модерности до савременог тренутка. Јавна сфера је значајно проширена и сада отворена за све, али је зато изгубила своју моћ – попут демократије (која је и идеал и званично уређење већине држава савременог света) у којој свако има право да каже и слободно изнесе своје мишљење, мада тиме ништа неће променити (већ само задовољити своју савест, жељу или инат), у јавној сфери савремености такође свако може деловати и учествовати, али је не може истински трансформисати. Промене које су се дешавале последњих деценија, а које су довеле до специфичне, заводљиве, просперитетне али и врло опасне медијске тотализације савремености, допринеле су томе да јавна сфера изгуби своју контролну функцију и постане место испуњења приватних интереса. На чињеницу да масовни дигитални медији утичу на фрагментацију јавног простора и појам *јавног* додатно чине флуидним и неухватљивим, указивао је међу првима Жан Бодријар који упозорава да се у условима произведене медијске 'спектакуларности', која је искључена из реалности и премештена у медијски простор комуникације, не може избећи отуђење појединца! Паралелно постојање и развијање фрагментарних прича, одбацивање историографских жанрова и успостављање нове временске организације која се одвија мимо традиционалне линеарне шеме, указују на константну променљивост и умножавање форми и значења у медијализованој култури (последњих деценија) која се најпре може разумети и тумачити кроз Бодријаров појам симулације.<sup>208</sup> „У непрекинутој производњи слика, информација, медијских вести и реклама, свет је растворен у фикцији, материја у слици, а стварност постаје чист сопствени симулакрум, односно копија без оригинала“.<sup>209</sup> Субјект упознаје свет (само) посредно, на основу знакова који говоре о њему;

<sup>208</sup> Видети: Žan Bодријар, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

<sup>209</sup> Jelena Đorđević, *Postkultura – uvod u studije kulture*, Clio, Beograd, стр. 238.

отуђење је завладало, а субјект више не налази потпору у јавној сфери која притом постаје неделотворна и безопасна. Јавност, чија је улога у ранијој Хабермасовој интерпретацији изгледала тако битном *у* и *по* (буржоаско) друштво, изгубила је своју функцију. Појединац је угрожен, а његова егзистенција (поново) доведена у питање.

Питање 'опстанка' човека-појединаца није ново и свакако да се данас не поставља по први пут. Још у тренутку када је модерни град почео прерастати у велерад, јавила се свест о томе да нова градска средина може негативно утицати на појединца, па су се повеле и прве дискусије о томе да ли становник велерада постаје усамљеник или у новим градским условима стиче нову друштвеност. Хабермасова тврдња је да уколико се град у целини претвара у џунглу, човек инстинктивно почиње да се повлачи у своју приватну сферу.<sup>210</sup> Ипак, чини се да је ситуација данас нешто компликованија од тога како ју је (унутар буржоаске свакодневице) видео Хабермас – ширење јавне сфере пореметило је и учинило флексибилним односе приватног и јавног, па тако савремени субјект више не мора да излази у кафану, чајциницу или на салонска дружења попут (Хабермасовог) субјекта како би учествовао у јавном, већ посредством савремених медија и свог алтер-ега може из потпуне приватности деловати у јавном и бити део јавности без да га неко види, препозна, или открије његов биолошки идентитет! Домени приватног и јавног се преплићу, али сада не случајно већ жељом субјекта који свесно и са намером кокетира са јавним; ново доба медијске савремености натерало је појединце на нов начин борбе за сопство, па иако им се циљеви нису променили у односу на период започињања модерности (када се зарад конструкције сопственог идентитета тежило раздвајању приватног и јавног), њихова борба сада резултира новим хибридним облицима и променљивим односима приватног и јавног који се у тренутку – са сваком новом интерпретацијом – изнова конструишу и деконструишу. Можемо зато закључити да иако субјект својим деловањем не може битно утицати и коренито и драстично мењати сферу јавног и јавне власти, захваљујући могућностима критичког, или 'пак герилског и

---

<sup>210</sup> Jürgen Habermas, *Javno mnjenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969, стр. 201.



субверзивног деловања у јавном, може показати и исказати микроотпор хегемонији и у микро-димензијама мењати себе, па и читаву стварност.<sup>211</sup>

### **Тврдоглави субјект: уметник се не предаје!**

Савремени субјекти одазивају се заправо на Фукоов 'позив' да сами од себе направе уметничка дела, да експериментишу и тако побегну од униформности владајућег дискурса. Јавни простор у којем Фуко препознаје карактеристике хетеротопије<sup>212</sup> јесте презасићен значењима и траговима људског делања, сукобима и различитим приватним историјама, али може истрпети још промена, брисања и нових уписа којима појединци унутар јавног простора изнова освајају простор приватности за себе и (де)конструишу сопствени идентитет. До тог простора приватности субјекти долазе својеврсном критиком свакидашњег живота која се кроз историју одвијала на различите начине: „преко филозофије и контемплације, преко маштања и уметности, преко насилне, ратничке или политичке акције“, односно „бегом и бежањем“.<sup>213</sup> Доколица, коју шири друштвени слојеви имају прилике да спознају тек у буржоаско доба, значајно помаже субјекту јер му пружа могућност да се посвети себи и почне да развија сопствени индивидуалитет.<sup>214</sup> Наравно, та доколица може и одмоћи субјекту, и то из разлога које смо већ опширно образложили у овој студији. Подсетићемо ипак да се убрзо по открићу доколице долази до закључка да она може бити моћно оружје у рукама државе или других моћника због чега и бива организована и креирана по потребама културне индустрије – људска склоност ка одбацивању доколице која 'наликује раду' и која захтева мисаону продуктивност субјекта, искоришћена је од стране моћних да се масом управља путем свакодневних доколичарских пракси које нуде забаву, одмарање и опуштање, тј. компензацију за потешкоће свакодневног

---

<sup>211</sup> Ово је уједно и потврда идеје јавног простора као битног елемента слободног делања – упркос низу разлика у мишљењу и теоријској основи, Фуко и Лефевр обоје бране идеју 'брисаног' јавног простора (тј. простора у којем се бришу 'дозначавања') који се отвара слободним делатницима да у њему остваре свој циљ и свој утицај. Видети опширније у Srđan Prodanović, Predrag Krstić, „Јавни простор i слободно деланје: Фуко vs. Лефевр“, у Sociologija, Vol. LIV, broj 3, стр. 434-435.

<sup>212</sup> Видети: Pavle Milenković, Dušan Marinković (eds.), *Mišel Фуко: Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asociјacija, Novi Sad, 2005.

<sup>213</sup> Henri Lefebvre, *Dijalektički materijalizam, Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1959, стр. 147.

<sup>214</sup> Исто, стр. 149-150.

живота.<sup>215</sup> Модерни (али и савремени) човек нада се да му доколица донесе оно што му рад или његов приватни лични живот не пружају, због чега и јесте сјајна муштерија за продукте који помажу његово одвајање од реалног живота и пружају му задовољства која су ван његових личних домета.

Илузија бега постаје оно што човека покреће, што га тера да ради како би могао да ужива у доколици. Људи теже брзим и лаким задовољствима која доживљавају личним чак и када у њима само посредно учествују – као посматрачи, навијачи, обожаваоци, и друго. Ту и такву ситуацију искористила је уметност. Свесна да људи вероватно доколицу неће испунити одласком у музеј већ шопинг-туром или гледањем телевизије, уметност већ пола века покушава да 'доскочи' посматрачу – она се (само) наизглед прилагођава његовим потребама и интересовањима, јер жели да оствари контакт са посматрачем и након ове 'игре завођења' заправо га суочи са реалношћу; уметност се мења у корак са временом, начинима понашања и потребама (потенцијалне) публике, јер тек као комбинација елемената обичне свакодневице и елемената популарне и високе културе, уметност је у стању да утиче на свакодневне праксе живљења и субјекте савремености! Делујући у просторима свакодневице и маскирајући своја дела у производе популарне културе, уметници се приближавају публици и стечено поверење / наклоност користе како би на исту ту публику утицали, тј. потакли је да се и сама критички ангажује 'спрам свакодневице. Уметници продукују дела којима изводе критику свакодневице и пружају отпор доминантним моделима моћи, освајајући тако простор за себе, али и за посматраче / интерпретаторе њихових дела.

Како смо већ у неколико наврата закључили у овој студији, савремена уметност махом функционише као на различите начине спроведена критика

---

<sup>215</sup> Образлажући која и каква то уметничка дела могу бити део доколице и пружити публици компензацију за потешкоће свакодневног живота, Анри Лефвр пише: „Уметничко дело не би дакле било, кад је уклопљено у свакидашњи живот (слика или репродукција објешена на собном зиду) оно, што сачињава елемент доколице. То не би била чак ни књига која се чита у фотељи, осим ако доноси шок-бијега (путопис или приповест о истраживању, полицијски роман) или одмор (књига са сликама, илустриране врпце, 'дигести' који сличе на проворену храну). То би дакле били нарочито слика, филм. Слика или филм који су што је могуће више удаљени (барем привидно) од 'живота'.“ Henri Lefebvre, *Dijalektički materijalizam, Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1959, стр. 153.

свакодневног живота у којој ми, као тумачи те уметности, препознајемо Лефеврове *моменте*, Фукоове *технологије сопства*, Де Сертоове *тактике*, или 'пак друге теоријске концепте којима је артикулисана субјектова тежња ка дефинисању, успостављању, потврђивању сопственог идентитета, али и супротстављању хегемонији и мењању простора који га окружује и у којем је приморан да делује. Уметност жели да буде од јавног значаја, да учествује у јавном и буде тема јавности, али не по цену издаје индивидуалца; уметност помаже појединцу да покрене процес(е) идентификације, да 'препозна' *сопство*, као и да својим *приватним* (појединачним) учествује у конструкцији и деконструкцији јавне сфере. Кроз стваралачки процес уметници трагају *за* и *кроз* своје приватно, конструишу, односно 'проналазе' идентитет, а затим ту своју приватност и 'себе' излажу јавности како би је приволели на сличне процесе трагања за *сопством*.

Савремени уметници чија ће дела бити анализирана у наредним поглављима, слободно говоре о свом приватном животу и својој интими. Њихова дела су аутобиографска, али много отворенија и директнија од класичних аутобиографских дела каква су стварана у модернизму када су уметници кроз мемоаре, дневнике, и аутопортрете говорили о себи и представљали себе. Постмодернистичка и савремена аутобиографска дела су документоване реконструкције приватног живота аутора, односно *текстови* који нас, било да о аутору говоре директно или посредно, увек враћају самом чину 'писања' кроз који субјект настаје. Савремени уметници излажу своју *приватност* с намером да стекну поверење Другог и упуне празнину која се јавила као последица недостатка интимности у савременом друштву; својим *микронативима* они се 'отварају' публици и иницирају дијалог који ће, како код уметника тако и код посматрача, покренути процес(е) идентификације. Показивањем сопственог *интимног* уметници истичу и важност сваког другог појединачног, регионалног, локалног које се сукоби са великим, глобалним, јавним; уметници су тврдоглави субјекти савремености који негирају и противе се хегемонији, субјекти који нису спремни на предају већ из дана у дан смишљају нове *тактике* борбе за појединачно, за човека!

\* \* \*

Кроз претходна поглавља потрудили смо се да дамо оквире нашем истраживању *приватног* и *јавног* у савременој уметности и успоставимо теоријски оквир у којем ће студија бити изведена. Сада ћемо 'пак само у најкраћим цртама поновити наша интересовања, досадашње закључке, као и тезе које желимо да преиспитамо у наставку. Подсетићемо пре свега да се ова студија бави савременом уметношћу, односно уметношћу коју смо ми везали за период од пада Берлинског зида до данас. Дела која смо одабрали за анализу својим индексима указују на различите проблеме савремености и савременог друштва, а након анализе и интерпретације истих, ми се надамо да ћемо бити у позицији да изведемо једну од могућих дефиниција савременог субјекта, као и да указивањем на тактике функционисања тог субјекта (и уметника и посматрача) изведемо слику о новом, савременом односу свакодневице и уметности. Постмодерним брисањем граница између високе и популарне културе, догодио се (у том тренутку нов) спој уметности и живота који је променио појавност уметничких дела и, што је још важније, подстакао уметнике (постмодерне, али и савремене) на креирање нових *стратегија* и *тактика* деловања у друштву – како би се приближили посматрачу, уметници комбинују елементе обичне свакодневице и високе и популарне културе и уметности, и стварају дела којима успевају да 'заварају' посматрача, да стекну његово поверење, приближе му се и затим утичу на њега. Савремени уметници својим делима изводе критику свакодневице и пружају отпор глобалној хегемонији, а критичку свест желе да пробуде и код посматрача; они нису вођени револуционарним идејама, нити објављују манифесте и 'нове почетке' (као што су то чинили авангардни уметници), већ промене остварују пре свега на личном нивоу, а затим својим *микронаративима* покушавају да и посматраче подстакну на слична 'трагања за сопством' јер пут самоспознаје је и пут ка човеку. Уметници чија су дела предмет истраживања у овој студији, не крију од публике своје *приватно* и своју *приватност*, већ их излажу и читав процес конструкције (свог) идентитета тако чине транспарентним; они се надају да њихове 'белешке' и 'мапе'

могу бити од користи другима, односно публици на коју желе да утичу и у сарадњи са којом покушавају да раде на успостављају једне нове политике различитости.

Успостављањем односа између *приватног* и *јавног*, и интерпретирањем истих на основу већ представљеног модела заснованог на новој историји уметности и студијама културе, у наставку студије покушаћемо да изведемо одређене закључке о савремености којој припадамо, као и о култури и уметности која ту савременост описује, односно манифестује, односно критикује. Кроз низ студија случаја испитаћемо дискурзивни потенцијал *приватног* и *јавног* (у делима савремене уметности) да конструише савременог субјекта и његове различите идентитете. Потрудићемо се да откријемо које и чије приватно је уписано у дела која смо одабрали за анализу, као и ко се све и како у тим делима препознаје; покушаћемо да откријемо свет и идентитете које оно (дело) продукује. Интерпретација ће бити појединачна, биће то још један сингуларитет<sup>216</sup> којим ће се учествовати у јавном – делима и уметницима ћу прилазити ЈА, упознаваћу их ЈА, интерпретираћу их ЈА, на основу мапа која ми та дела нуде ћу стварати своје просторе и конструисати сопствени идентитет, и наравно, на крају произвести и закључке ове студије.

У наставку студије, кроз пет предстојећих поглавља, биће представљена и интерпретирана дела укупно десет савремених уметника. Поглавља се тематски односе на различите и већ помињане проблеме савремености и савременог друштва, а организована су као релативно самосталне целине које садрже свој теоријски увод, студију или студије случаја и кратак закључак. Подсетићемо овде и да је она основна хипотеза на којој је изграђена студија, та да својим стратегијама приказивања, јавног деловања и директног укључивања посматрача у процес тумачења и стварања дела, савремена уметност покушава да активно делује у

---

<sup>216</sup> Жил Делез и Феликс Гатари, из чије је расправе концепт сингуларитета изведен, пишу: „Свако стварање је појединачно, а појам као право филозофско стварање увек је сингуларитет. Прво начело јесте да општости ништа не објашњавају, да оне саме треба да буду објашњене“. Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995, стр. 11-12.

јавној сфери, критички се односи 'спрам услова савремености, као и да критичку свест (и деловање) подстакне и код посматрача; савремена уметност тако дестабилизује традиционалну дистанцу између уметника и посматрача, уметности и живота, приватог и јавног, односно ове претходно бинарно супротстављене категорије редефинише као концепте истовременог бивања, врло динамичне и чини се увек привремене. Претпоставке, изведене из ове основне хипотезе, које ће бити преиспитане у наставку студије су:

1) Савремена уметност је простор за извођење најразличитијих критичких пракси које имају за циљ да активно учествују у јавној сфери, приказују савременост, критикују је или 'пак интервентно у њој делују;

2) Савремена уметност активира улогу посматрача, односно иницира његово учешће у процесу стварања и интерпретације дела;

3) Савремена уметност покушава да обнови комуникацију међу субјектима савремености и уведе их у доба 'нове интимности';

4) Савремени уметници својим делима (ре)артикулишу однос уметности и свакодневице и помажу процес конструкције и деконструкције идентитета Аутора. Они се боре против отуђења, а за право сваког појединца на сопствени простор приватности;

5) Савремени уметници чине транспарентним процес трагања за *сопством* и конструкције властитог идентитета, покушавајући тако да и публику наведу на слична трагања за сопственим и веома различитим идентитетима. Они се заправо боре за демократску јавну сферу, односно за јавну сферу у којој друштвени антагонизми (који су и главни критеријум диференцијације субјеката) неће нестати, већ ће бити 'одржавани', а (нове) политичке границе константно преиспитиване;

6) Тактика микро-отпора (хегемонији) је шанса пружена појединцу да сачува али и мења сопство, а тако и савременост и своју будућност.

## 5. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ГЛОБАЛНОМ ПОРЕТКУ

Једном приликом Мишел Фуко је своја филозофска истраживања друштвених и културалних институција XVII и XVIII века назвао етнолошким, оправдавајући то чињеницом да истраживач културе заправо има улогу *етнолога* јер споља анализира цивилизацијске тековине једне културе и претвара их у *архиве знања*.<sup>217</sup> Слично виђење има и Клифорд Герц код кога је истраживач културе такође 'странац' који се бави етнографијом, који одабира информације, преводи текстове, мапира терен, успоставља односе, тј. изводи својеврсне 'етнографске минијатуре' од којих се затим, слагањем и преклапањем истих, може начинити преглед културе једне нације, епохе, континента...<sup>218</sup> И сада се поставља питање зашто на овај начин отварамо поглавље и зашто нам је то толико битно? Па управо из разлога што је ово прво истраживачко-интерпретативно поглавље ове студије, а улога етнолога и/или етнографа (на одређен начин) задатак сваког истраживача и интерпретатора културе, па и моја у овом случају. Анализа културе је интерпретативна наука у потрази за значењем, а све оне потенцијално изведене 'етнографске минијатуре' имају за циљ да човека науче нешто о њему самом, о људима уопште, о одређеном друштву, култури, времену. Наравно, то је циљ и ове студије кроз коју желимо да истражимо савременост и изведемо одређене закључке о савременом добу, култури и уметности, савременом субјекту; на самом почетку тог истраживања покушаћемо да видимо какав је то свет који је обликовао владајући глобални поредак, и како се у њему сналазе савремени субјекти – чују ли се, виде, имају ли право на сопствени избор и сопствену приватност, односно, имају ли снаге да исправе историју и спроведу нека нова географска истраживања која ће им помоћи у конструкцији властитог идентитета?

---

<sup>217</sup> Наведено према Мишко Шувковић, *Diskurzivna analiza*, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010, стр. 349.

<sup>218</sup> Kliford Gerc, *Tumačenje kulture (1)*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1998, стр. 20, 30-34

## Нове географије

Чини се да већина људи свако размишљање и промишљање о географији започиње са мапом (познатог) света, тзв. *map of mundi*, на којој су пажљиво исцртане територије и на њима обележени они који тим територијама владају. Победници пишу историју, али и географију – на мапама бележе своје подвиге, њима показују своју моћ и доминацију, распрострањеност и утицај своје културе; уз помоћ мапа се репрезентују *другима*, оним достојним конкурентима у борби за моћ, као и онима над којима владају како би их подсетили да су им потчињени и да њих на тој мапи нема. Али, мапе су и 'трофеј' који прелази из руке у руку како се премештају центри моћи; односи међу *освајачима* и *освојеним* се кроз време мењају, а мапе у складу са тим изнова исцртавају – неки на мапу улазе, други на њој упорно опстају, док има и оних који са мапе нестају.

Само током протеклих сто година свет је прошао кроз два велика модерна светска рата, хладни рат, процес (углавном само привидне) деколонијализације, као и кроз читав спектар различитих интересних сукоба који су диктирали и пратећа прекрајања мапе света. Сви ови сукоби, као што је уосталом био случај и током читаве историје, изазвани су несразмерном поделом територија и богатстава (света), поделом која и данас изазива незадовољство оног потчињеног дела популације због чега и имамо тињајуће сукобе мањих или већих размера широм планете. Иако се на мапи данас распознаје знатно више линија и застава него у доба колонијализма, свет се није много променио. Разиграна слика овомиленијумске карте заправо је само маска, разнобојна фолија која прекрива праву политичку мапу, много сличнију оној империјалној; старе империјалне силе уступиле су место новим Империјама које су у специфичном процесу фрагментације пронашле савршен механизам за спровођење своје глобалне политике. Они 'велики' који владају и поседују моћ, имају и *право да говоре* које им пружа могућност да пишу историју, шире свој утицај, воде светску политику и своје потлачене одржавају slabим и послушним; за *право на говор* данас се боре они *други*, 'мали', који у реализацији тог права виде своју шансу да за почетак 'постану видљиви' и онда коначно заиграју у светском монополу.



У савременом свету који је обликован токовима глобализације, а који су ништа друго до усавршени и рафинирани облик колонијалне власти, није лако сконцентрисати се на *сопство* и деловати у складу са сопственим избором. Глобализација, као концепт који осликава неолибералну капиталистичку интеграцију економских, културалних, политичких и друштвених система, успоставља својеврсну стандардизацију у производњи живота на глобалном новоу. Како истиче Ентони Гиденс, „глобализација интензивира друштвене односе на светском плану повезујући удаљена места тако да локална збивања обликују догађаје који су се одиграли километрима далеко као и обратно“.<sup>219</sup> Савремени медији знатно помажу тај процес релативизације глобалног и локалног преносећи информације, доминантно слике, с краја на крај света, и то готово у реалном времену. Власници медија и њихови налагодавци који спроводе економску и политичку хегемонију, обликују видљиви свет и диктирају трендове који су сада исти широм глобуса; и управо из разлога што се заборавља на природне и неопозиве везе које постоје између људи који живе заједно на једном простору, баш као што се заборавља и на њихове специфичне потребе које такође имају локални карактер, идентитет (појединца, али и читавих група) у савременом друштву доведен је у питање. Човек се томе морао успротивити и покушати да се избори за властите изборе, тј. глобализацијско-технолошком развоју на макро плану морао је одговорити својим животом на микро плану.<sup>220</sup> Човек има моћ да трансформише стварност у слике које имају сасвим индивидуална и лична значења, и створи *приватне просторе* који припадају само њему<sup>221</sup>; чинећи тако, он излази из круга оних над којима се спроводи хегемонија, он пружа отпор и спроводи критику свакодневног живота, он постаје Де Сертоов *шетач* који ходајући градом исписује своју мапу, индивидуализује пређене просторе и чини их 'својим'.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Entoni Gidens, *Posledice modernosti*, Filip Višnjić, Beograd, 1998, стр. 69.

<sup>220</sup> Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 III deo*, Clio, Beograd, 2006, стр. 43.

<sup>221</sup> Видети: Arjun Appadurai, „Here and Now“, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, London, 2005, стр. 1-25.

<sup>222</sup> Michel de Certeau, „Walking in the city“, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр. 91-110.

Приметно је да иако сам поглавље започела борбом између 'великих' и 'малих', тј. владара и оних над којима се влада, претходни пасус завршила сам борбом за човека, и то било ког *човека-појединца*. Није у питању грешка већ жеља да нагласим да су у питању процеси-борбе између којих се не могу повући јасне границе – јер заиста, ако су некада 'мали и немоћни' били само освојени народи Трећег света, данас су ти 'мали' сви појединци, и они у Првом и они у Трећем свету! У савременом свету више нема 'заштићених' и 'сигурних', јер ни сама глобализација није процес који би се могао описати метафором реда и стабилности већ пре неуједначености и неизвесности<sup>223</sup>; у тим условима стара (и релативно стабилна) подела на блок моћних и блок немоћних постаје неодржива због чега се и Арџун Ападурај (Arjun Appadurai) залаже за деконструкцију старих подела и структура и одустајање од редуктивних слика 'Ми и Они', 'Запад и не-Запад', а предлаже успостављање теоријског концепта заснованог на идеји планова, односно *пејзажа*<sup>224</sup> који су у сталном међусобном надметању, непрекидном кретању и преплитању. Постколонијалне студије<sup>225</sup> допринеле су томе да се култура коначно осмотри као динамичан систем у којем опстају и у различитим се улогама појављују и 'мали' и 'велики', и *освајачи* и они *освојени*; захваљујући премиси од које крећу, да је знање = моћ, као и да моћ произилази из знања, оне су помогле да

---

<sup>223</sup> Jelena Đorđević, *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009, стр. 382.

<sup>224</sup> Уместо класичне поделе која културу дели на блокове, географске појмове и државе, Арџун Ападурај уводи замисао 'пејзажа' који се преплићу и ступају у различите међусобне односе. Ападурај разликује *демографски* или *етнографски*, тј. пејзаж етничких миграција и кретања, затим *економски*, *технолошки*, *медијски* и *пејзаж идеологија*. Покретљивост ових планова (пејзажа) одговара динамици свакодневних промена, што овај концепт чини најподеснијим за тумачење културе у времену глобалне транзиције. Видети: Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, London, 2005.

<sup>225</sup> Постколонијалне студије су назив за веома различита интердисциплинарна истраживања културе која за тему имају наслеђе колонијализма и империјализма, односно везу између империјалне прошлости и постколонијалне садашњости. Кључну улогу у формирању постколонијалних студија имала је књига Едварда Саида *Оријентализам* из 1978. године у којој Саид разматра односе Оријенталиста (освајача и владара Оријента који имају право, моћ и знање да Оријент проучавају и заступају) и Оријенталаца (који су освојени и потчињени, и као такви, предмет изучавања Оријенталиста), прати кроз историју 'путеве моћи', као и видљивост / заступљеност Оријента на мапи света. Упркос променљивим историјским, политичким, географским, па и културним значењима Оријента, Саид у својој анализи долази до универзалних закључака о спровођеним политикама идентитета на Оријенту – зато се, провучена кроз дискурс постколонијалних студија, Саидова теорија лако може применити и на анализу конструкције и деконструкције идентитета у савременим друштвима. Видети: Edward Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008.

се направи бар мали помак од класичних подела света и да упркос глобалном поретку и савременом империјализму *право да говоре* сада добију сви који то право желе а имају довољно знања да га искористе. Тако, у дискурсу постколонијалних студија, право изражавања (које је и основа за конструисање и показивање сопственог идентитета) коначно добијају и сви они *Други* – оријенталци, робови, 'обојени', жене, мањине, припадници Другог, Трећег, Четвртог... света, тј. сви маргинализовани субјекти. И баш зато што допуштају да се гласови *свих* чују и укључе у ток мисли савременог света, постколонијалне студије су временом постале место борбе за сваког човека, за појединца! У владајућем глобалном поретку који је енормних и скоро несагледивих размера, сваки човек постао је маргинални субјект, односно субјект који за *сопство*, за своју свакодневицу и своју будућност мора да се бори – а у тој борби постколонијални дискурс му најпре може помоћи и понудити му простор унутар ког тај појединац може покушати да се супротстави глобалној хегемонији.

У свету у којем као последица глобализујућих тенденција доминирају нестабилни и фрагментизовани идентитети, расте и потреба појединца да дефинише сопствени идентитет, односно да се уклопи у одређен колективни идентитетски образац. Ипак, услови савремености не иду на руку субјекту и као да сваки његов покушај 'учвршћења' и 'усидравања' чине немогућим. Модели детериторијализације обликовали су свет након пада Берлинског зида – више нема јасних граница између светова, између приватног и јавног, између реалног и виртуелног, нема 'чистих' друштава и 'сигурних' субјеката. Трећи свет више није тамо негде изван Европе и САД, већ у самом центру Западног света, унутар западних метропола. Миграције светског становништва, које подразумевају и размену културних, социјалних и трговинских добара, измениле су демографску слику света и допринеле успостављању најпре постмодерне а затим и једне нове мултикултуралне стварности у којој су упркос постојању једне глобалне мегакултуре коју диктира западна хегемонија, дозвољене, тј. толерисане *разлике* и постојање оних локалних, малих, приватних прича којима се појединци боре за

право на сопствену приватност, сопствену имагинацију и сопствени идентитет.<sup>226</sup> Појмом *путујуће културе*<sup>227</sup> антрополог Џејмс Клифорд (James Clifford) маркира и описује поменуте тенденције унутар савремене културе, односно указује на променљив и хибридан карактер савремене културе коју продукују различити 'измештени' субјекти, *путници* који су у сталном контакту и размени са светом. 'Смештене' и културе 'укорењене у аутентични израз' више не постоје, као ни људи неокаљани контактом са светом, па је и традиционални приступ етнологије и антропологије (као изучавања и представљања егзотичних и аутентичних култура) постао неприменљив у истраживањима савремене културе. Џејмс Клифорд зато инсистира на промени која ће 'олабавити монолошку контролу' антрополога, подразумевано западњака, чије су приче, тј. 'етнографске минијатуре', дуго обликовале видљиви свет и конструисале 'слику о Другом'; он предлаже нови метод културалне анализе који истраживача ставља у позицију *путника* јер само тако, као један од субјеката у покрету и сталном премештању, истраживач може одговорити захтевима нових *путујућих култура*. Субјекти нису ни географски ни дискурзивно везани за почетне, фиксне локалитете, и то је део ове нове постколонијалне стварности којој се морају прилагодити сви, укључујући истраживаче културе.

У тренутку пропадања оних традиционалних социосимболичких система заснованих на држави, породици и маскулином ауторитету, постколонијални субјект променио је свој профил и путању свог кретања – мигрант је постао номад. Међутим, разлика између мигрант и номада изузетно је важна, толико да Делез (Gilles Deleuze) и Гатари (Felix Guattari) чак тврде да „номад уопште није мигрант“<sup>228</sup>. Док је мигрант онај који се мења, који бежи и напушта простор који

---

<sup>226</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, London, 2005.

<sup>227</sup> James Clifford, „Traveling Cultures“, доступно на: [http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural\\_Theory\\_and\\_Cultural\\_Studies/Clifford\\_-\\_Traveling\\_Cultures.pdf](http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural_Theory_and_Cultural_Studies/Clifford_-_Traveling_Cultures.pdf), приступљено 24.11.2014, 1:43 PM

Напомена: Указаћемо овде на чињеницу да је Клифордова *путујућа култура* заправо оно што Арџун Ападурај подразумева под *етноликом*, односно *етничким пејзажом*.

<sup>228</sup> Žil Delez, Feliks Gatari, *Rasprava o nomadologiji*, доступно на: [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html), приступљено 01.08.2012, 9:20 AM

му је постао непријатан и аморфан, номаду су битнији пут и сам чин путовања од простора које прелази и које заузима. Номад се креће у глатком простору и креће се специфично – „номад седи док се креће, и креће се док седи“<sup>229</sup> – он иде од тачке до тачке тог неограниченог, отвореног, глатког, ризомског простора и на својеврстан начин шири мапу познатог света. Номад јесте налик картографу – они путују светом заједно, руку под руку, само што номад ипак види много шире и много даље – он зна да чита и оне невидљиве мапе, путоказе исписане по ветру, песку, земљи.<sup>230</sup> Номад може бити прави путник, али то не мора бити јер се његово путовање може и само фиктивно одиграти. Он је субјект који није укалупљен у социјално-кодирани модел мишљења и понашања, већ има слободу размишљања и *путписног истраживања* којим конструише и деконструише односе моћи, идентитетске обрасце, па и читаву стварност.

Истраживања номада везана су за простор и географска мапирања, и као таква представљају тачку прелома, односно обележавају почетак преиспитивања модернистичке идеје прогреса и западњачког етноцентризма, и својеврсног одустајања од идеје линеарне историје. Овај велики преокрет који се дешава током осамдесетих година, а са којим простор (коначно) постаје повлашћен у односу на време, 'ознака' је и 'слика' једног новог доба, савремености на коју се модернистички концепти више нису могли применити нити се у њој учинити функционалним. „Ми смо у веку истовременог, ми смо у епохи напредног, епохи блиског и далеког, суседног, раштрканог“<sup>231</sup>, епохи која је више епоха простора – закључује Мишел Фуко. Сагласно Фукоу, Едвард Соџа (Edward Soja) истиче да су у модерној ери време и историја били привилеговани у односу на простор и географију, и указује на то да је (сада) неопходно изградити географску и просторну имагинацију на основу које ће бити могуће анализирати савремену

<sup>229</sup> Žil Delez, Feliks Gatari, *Rasprava o nomadologiji*, доступно на: [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html), приступљено 01.08.2012, 9:20 AM

<sup>230</sup> Rozi Brajdoti, *Putem nomadizma: uvod*, доступно на: [http://pro-femina.eu/ProFemina-sadrzaj41-42\\_files/Rozi%20Brajdoti\\_%20Nomadski%20subjekti%20%E2%80%93%20Uvod%20-%20Putem%20nomadizma.pdf](http://pro-femina.eu/ProFemina-sadrzaj41-42_files/Rozi%20Brajdoti_%20Nomadski%20subjekti%20%E2%80%93%20Uvod%20-%20Putem%20nomadizma.pdf), приступљено 10.07.2012, 9:11 AM

<sup>231</sup> Mišel Fuko, „Druga mesta“, у Pavle Milenković, Dušan Marinković (eds.), *Mišel Fuko: Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005, стр. 29.

културу.<sup>232</sup> Соца се залаже за креирање теорије која ће укључити обе димензије, и временску и просторну, односно предочава могућности симултаног развијања историјског и географског материјализма што 'пак отвара могућност за троструку дијалектику простора, времена и друштвеног бића, односно за ретеоретизацију односа између историје, географије и модерности.<sup>233</sup>

Преиспитивање модернистичких постулата, увођење просторне димензије у културалну анализу, развој постколонијалне теорије, као и деловање других друштвених покрета (грађанских права, различитих феминизама, квир политике, мултикултурализма), утицали су, уз истраживања која се паралелно одвијају унутар света уметности, на нове промене које се у уметности и култури дешавају током последње деценије XX века. Са *етногрфским заокретом*<sup>234</sup>, како пише Хал Фостер, уметност доспева у „проширено поље културе за које се сматра да га сагледава антропологија“.<sup>235</sup> Уметници преузимају нову улогу *етнографа* који ради са простором, ради на различитим географским, археолошким, социолошким позиционирањима и мапирањима, покушавајући тако да укажу на неке од проблема савремености, као и да у сарадњи са посматрачима (који су активни учесници дела, па самим тим и етнографи) спроведу нове културне политике различитости. Савремени етнографи путују, трагају за сопственим идентитетом, али истражују и стране културе, и то не на начин на који је то предвиђала класична етнографија, већ то чине у покрету и кроз праву 'размену' са људима и просторима којима се крећу, не истичући притом своју позицију и свакако је не чинећи ексклузивном; своје утиске и запажања они уредно бележе, и на основу њих ови етнографи, или *нови географи*, исцртавају мапе неких *нових географија*.

Савремени субјекти данас (већином) слободно путују, и географски и фиктивно. Захваљујући савременим медијама који нам помажу да материјализујемо своју имагинацију, виртуелна путовања постала су доступна свима који испуњавају

---

<sup>232</sup> Edward Soja, "History: Geography: Modernity", у Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and NewYork, 1999, стр. 113-125.

<sup>233</sup> Исто, стр. 115.

<sup>234</sup> Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 182-214.

<sup>235</sup> Исто, стр. 195.

тај минимални услов прикључка на интернет мрежу. Заправо, чини се да већ више од деценије живимо у правој *ренесанси картографије*<sup>236</sup> – бесплатни софтвери попут *Google Earth*-а и *Goodle Map*-а пружају нам шансу да (виртуелно) путујемо светом, шетамо улицама светских метропола, откривамо острва за која до тог тренутка нисмо ни знали, а онда, уз помоћ неколико кликова миша, разгледамо њихове плаже и околни пејзаж. Пружена нам је могућност 'путовања' и географског истраживања, специфичног продуковања простора<sup>237</sup>. Реална или имагинарна, путовања пружају могућност субјекту да се креће јавним простором, али и да га својим присуством опросторава и чини *својим*, личним и *приватним*.<sup>238</sup> На основу тих географских истраживања уметник-етнограф ствара дело које је заправо мапа његових путоштва, дело којим показује куда је све прошао, шта је видео, закључио, и какав је простор на крају створио; таквим делом, са уцртаном мапом једне *нове географије*, уметник позива посматраче да крену његовим стопама и на основу понуђених координата спроведу сопствено истраживање.

### **Милчо Манчевски: *Пет капи сна***

До *нових географија* својим номадско-етнографским истраживањима стигао је и Милчо Манчевски, македонски, балкански, светски уметник, режисер, сценариста, фотограф, књижевник, концептуални уметник. Манчевски је стваралац којем на путу од идеје до циља нису битне форме и категорије у које се мора уклопити или којима се мора користити, већ сам *пут* који савладава – пут који оставља за собом је уједно и *пут* који овог савременог номада мења, конструише и деконструише његов идентитет. Још као млад аутор, почетком осамдесетих година, Манчевски је емигрирао у Америку. Само деценију након његовог напуштања

---

<sup>236</sup> Trevor Paglen, *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space*, доступно на: <http://www.brooklynrail.org/2009/03/express/experimental-geography-from-cultural-production-to-the-production-of-space>, приступљено 29.06.2012, 9:48 AM

<sup>237</sup> У Лефевровој филозофији простор се види као активна компонента која није тек створена од стране људи како би им служила и задовољавала њихове потребе, већ она која битно утиче на живот човека, у одређеној мери га дефинише и уобличава његову свакодневницу. Пратећи Марксову и Лефеврову аксиому, закључује се да је свака продукција материјална производња, тј. производња / продукција простора. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Maiden, MA (USA) – Oxford (UK) – Carlton, Victoria (Australia), 1991.

<sup>238</sup> Видети: Michel de Certeau, „Walking in the City“, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр 102-118.

родне Македоније, ситуација на Балкану и бившој СФРЈ почела је да се захуктава и постепено претвара у грађански рат; у том тренутку Манчевски се нашао у Америци као грађанин света, слободан и тиме привилегован балканац у време када је већини Југословена кретање постало ограничено или чак забрањено. Баш тих година Манчевски је начинио и своје прве номадске кораке – мигрант је лагано постајао номадом. Слобода просторног (географског) кретања ослободила је и његове мисли и емоције, а (ипак неизбежна) носталгија за кућом навела га да своја прва *замишљена путовања* усмери ка Македонији која је тих раних деведестих година паралелно пролазила кроз процесе осамостаљења и нове државотворности, и решавања низа унутрашњих (и дан данас тињајућих) националних сукоба. Саид каже да „што је човек спремнији да напусти дом своје културе, утолико лакше суди о њој, и о читавом свету, с духовном дистанцом и великодушносту који су неопходни за истинску визију“.<sup>239</sup> Охрабрен позицијом са које посматра дешавања на Балкану, али и оним унутрашњим, национално-носталгичним потицајима, Манчевски је кренуо у реализацију филма *Пре кише* (1994). Идеју за филм добио је након посете кући 1991. године која је у њему оставила утисак немира и лошег предосећања, како сам аутор пише – нешто као *пре кише*.<sup>240</sup> Наредне 1992. када је изнова посетио родни град, он је већ био у новој држави; оно што се није променило у односу на претходну посету био је осећај узнемирености и мрачних слутњи. Ова реална географска путовања која су од уметника захтевала озбиљну организацију и прекоатлантске летове, иницирала су прво велико етнографско истраживање Милча Манчевског – рад на већ поменутом филму. Без претензија да заузме страну и можда одбрани оне којима је и сам припадао, односно припада, уметник-етнограф Манчевски решен је да својом филмом, тј. мапом своје *нове географије*, изложи своја запажања о једном месту и времену, и предложи усвајање једне нове 'културне политике различитости'<sup>241</sup>. Након повратка у САД Манчевски је написао кратку причу, затим сценарио, и убрзо након тога започео снимање.

<sup>239</sup> Edward Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008, стр. 344.

<sup>240</sup> Milcho Manchevki, *Rainmaking and Personal Truth*, доступно на: [http://www.manchevski.com/docs/7rainmaking\\_and\\_personal\\_truth.pdf](http://www.manchevski.com/docs/7rainmaking_and_personal_truth.pdf), приступљено 25.08.2012, 7:23 AM

<sup>241</sup> Видети: Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 183-190.



Одлука да у Македонију смести и радњу филма и његово снимање<sup>242</sup>, није била једноставна – Манчевски је морао да превазиђе сва двоумљења и страхове, и своје и својих сународника, везане за то да ли је он тај који може и сме на ту тему да говори, да ли он 'боље зна и види' зато што стоји ван или га управо то чини аутсајдером истини коју други, који су на лицу места, можда живе. Филмом *Пре кише* аутор нам приповеда причу о два света, о руралном и модерном<sup>243</sup>, о (митској) Македонији и (савременом) Лондону, о људима и њиховим судбинама; прича нам причу која се различито може тумачити и у зависности од угла посматрања интерпретирати. Одабир локација у филму изузетно је важан јер Манчевски простору / просторима даје активне улоге – ти простори су носиоци радње, а ликови у филму као да их само допуњују и за њих говоре.<sup>244</sup> Лондон тако представља онај савремени свет, простор мултикултуралне и мултинационалне савремености која се у пуном интензитету показује кроз свакодневицу метрополе попут Лондона. Не сме се заборавити ни да је Лондон некадашњи, а сада посредни, центар империје и 'мозак' империјалног система, и (можда баш због тога) простор који у филму Манчевског представља свет владара. Са друге стране, донекле супротстављена и свакако *различита*, налази се Македонија – онај неартикулисан и дивљи, али и бескрајно заводљив простор – која представља оно „културно и/или етничко друго у чије се име посвећени

---

<sup>242</sup> Иако је радња филма иницирана уметниковом посетом кући и тада актуелним дешавањима у Македонији, прва замисао Манчевског била је да радњу филма смести у неку 'безимену' земљу. Македонију је аутор желео да избегне како се у јеку нове државотворности и ратних сукоба у СФРЈ филм *Пре кише* не би тумачио као документарца. Milcho Manchevki, *Rainmaking and Personal Truth*, доступно на: [http://www.manchevski.com/docs/7rainmaking\\_and\\_personal\\_truth.pdf](http://www.manchevski.com/docs/7rainmaking_and_personal_truth.pdf), приступљено 25.08.2012, 7:23 AM

<sup>243</sup> У својој феноменологији простора Анри Лефевр говори о разлици између *апсолутног* (пасторалног, сеоског, природног простора који човек не реконструише већ га само обрађује) и *апстрактног* простора (простор модерног града). У филму *Пре кише* сведоци смо циркуларног кретања – радња започиње у пасторалном македонском пејзажу, сели се у урбани Лондон и изнова враћа у Македонију. Заправо, имамо кружну путању између *апсолутних* и *апстрактних* (филмских) простора. Ian Christie, *Landscape and Location: Reading Filmic Space Historically*, доступно на: [http://www.manchevski.com/docs/4reading\\_filmic\\_space\\_historically.pdf](http://www.manchevski.com/docs/4reading_filmic_space_historically.pdf), приступљено 25.08.2012, 9:05 AM

<sup>244</sup> Важна и активна улога коју Милчо Манчевски даје простору у својим филмским наративима, посебно у филму *Пре кише*, може се протумачити и као одговор и/или својеврсна визуелизација оних 'померања' која се у исто време одвијају у теоријској мисли, а која у теоретизацијама културе и уопште савременог света почињу да дају предност просторној а не више временској димензији. Видети: Edward Soja, "History: Geography: Modernity", у Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and NewYork, 1999, стр. 113-125.

уметник најчеште бори<sup>245</sup>. Истина је да редитељ добро познаје простор који снима, да су му корени у македонским крајолицима и да их зато добро разуме; ипак, чини се да је продуковани простор филмске Македоније нешто више од зналачке фотографије и добре камере јер посматрачи пред њим морају остати без даха – земља у коју их је Манчевски повео изгледа сасвим чудесно и бајковито, рурално али магично, византијски узвишено и пагански топло. То је земља непозната не само странцима, већ и самим Македонцима. Потакнут оним реалним и већ више пута помињаним путовањем кући, Манчевски је кренуо и на оно фиктивно, сновиђено, номадско-истраживачко путовање током којег је открио ову бајковиту и нову, *другу Македонију*. То је пут који је Манчевског учинио *номадом*, који од тада лута по просторима јавног и приватног, реалног и фиктивног, застаје на оним топосима који привуку његов истраживачки дух, и осећа се увек довољно снажним и моћним да искаже свој став.<sup>246</sup> То је пут који је Манчевског учинио *етнографом* који и 'свом' и 'туђем' простору непристрасно прилази, који се залаже да се чују гласови са маргине, а свака аутоматска идентификација на основу видљиве разлике преиспита.<sup>247</sup> То је пут којим је овај уметник-етнограф прошао, на основу којег је исцртао мапу једне *нове географије* и начинио вредну 'етнографску минијатуру' која говори о једном простору, једном народу, али и њему самом.

Није необично што Манчевски Македонију види (и представља) као магично-надреални, митски простор – много је уметника који свој напуштени дом у каснијим фазама живота и стваралаштва виде у бајковитом амбијенту; кроз просторе уметности они симболично покушавају да се врате кући. Управо такву ситуацију имамо и у филму *Пре кише* где магични македонски пејзаж носи

---

<sup>245</sup> Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 184.

<sup>246</sup> Видети: Žil Delez, Feliks Gatari, *Rasprava o nomadologiji*, доступно на: [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html), приступљено 01.08.2012, 9:20 AM; и Rozi Brajdoti, *Putem nomadizma: uvod*, доступно на: [http://pro-femina.eu/ProFemina-sadrzaj41-42\\_files/Rozi%20Brajdoti\\_%20Nomadski%20subjekti%20%E2%80%93%20Uvod%20-%20Putem%20nomadizma.pdf](http://pro-femina.eu/ProFemina-sadrzaj41-42_files/Rozi%20Brajdoti_%20Nomadski%20subjekti%20%E2%80%93%20Uvod%20-%20Putem%20nomadizma.pdf), приступљено 10.07.2012, 9:11 AM

<sup>247</sup> Видети: Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 184; и James Clifford, „Traveling Cultures“, доступно на: [http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural\\_Theory\\_and\\_Cultural\\_Studies/Clifford\\_-\\_Traveling\\_Cultures.pdf](http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural_Theory_and_Cultural_Studies/Clifford_-_Traveling_Cultures.pdf), приступљено 24.11.2014, 1:43 PM

филмску радњу – то је (родно) тле којем се аутор враћа, део познатог неба, али и земља око које настаје (реални и филмски) сукоб. Македонија је за Манчевског предео који толико добро познаје да се са њим може поигравати у техничком смислу реализације филмског простора, тј. може га учинити управо онаквим каквим га је доживео на свом сновиђеном путовању; заправо, он реалну географију прилагођава својој верзији тог простора, тј. од јавног простора ствара приватни. Фасцинација домом, који у интерпретацијама Манчевског поприма чак митско-фантастичне карактеристике, наставила се и у годинама након филма *Пре кише* – штавише, сви његови дугометражни филмови на одређен начин везани су за Македонију.<sup>248</sup> То није нешто што нас чуди јер повратак кући је заправо повратак себи и трагању за просторима приватности у којима човек налази сигурно уточиште. То је уједно и разлог због којег сам се, упркос најави фото-пројекта *Пет капи сна*, тако нагло и опширно посветила филму *Пре кише*. Сматрам да је овај филм кључ за разумевање читавог опуса Милча Манчевског јер не само да на сјајан начин осликава борбу 'малих' (и самог аутора и Македоније) за право на сопствени идентитет и бар делић простора који морају 'отети' јачима и већима од себе, већ у пуном луку разоткрива како уметник-мигрант постаје номад, а затим и уметник-етнограф који од тада свакој култури, и познатој и непознатој, прилази као непристрасан странац а фантастични приповедач, који има за циљ да покрене једну 'нову врсту политике'<sup>249</sup>. *Пре кише* је пројекат који је Манчевском дао ветар у леђа и охрабрио његова будућа путовања и истраживања, од којих нас у овој студији посебно интересује оно смештено у *Пет капи сна* (1999-2010).<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> Филм *Dust* (2002) је рађен у огромној продукцији са Џозефом Фајнсом (Joseph Fiennes) у главној улози – филм истражује историјске и имагинарне границе између најдаљег запада (Wild West) и најдаљег истока (Балкан, Македонија). *Dust* се бави конструкцијом и интерпретацијом Балкана у односу на Западни културални империјализам. Филм *Сенке* из 2007. године снимљен је у духу хорора, а кроз обрађену тему смрти, аутор провлачи и причу о (митским) Македонцима, тј. о нестанку и традицији старих Егејских Македонаца. У филму *Мајке* (2011) Манчевски комбинује фикцију са документарним и, инспирисан стравичним убиствима три старице у готово напуштеном македонском селу, кроз филм испитује улогу и значај мајке у савременом друштву.

<sup>249</sup> 'Новом врстом политике' Хоми Баба (Homi Bhabha) назива политику коју предводе емигранти, посебно интелектуални емигранти, „у којој се групе више не мобилишу на основу старих дихотомија и супротности, већ се заједно померају кроз хибридноћ и различитост“. Homi Bhabha, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004.

<sup>250</sup> <http://www.manchevski.com/docs/Five%20Drops%20of%20Dream%20%28five%20by%20five%29.pdf>

Филм није један од оних медија који уметнику дозвољавају да ради сам, већ медиј који чак и од режисера захтева да буде (само) складан део тима. Повременим одступањима из филмског света, Манчевски прави 'пресеке' у свом уметничком опусу који не само да му отварају нове теме истраживања него му и помажу да открије неке нове истине о себи. Осим у писању, могућност за такав бег овај свестрани аутор пронашао је и у фотографији коју је, кроз технике презентације, успео да повеже са режисерским послом. Наиме, Манчевски фотографије ређа у низове, односно 'режира' те фото-кадрове у једну врсту 'статичне филмске траке' коју, по потреби, посматрачи могу својим интерпретацијама 'покренути'. Први циклус тако режираних фотографија, једноставног назива *Street*, Манчевски је премијерно изложио 1999. године у Скопљу; *Street* је био циклус састављен од 111 фотографија уличних кадрова, тј. урбаних пејзажа, уснимљених у Македонији, али и широм света. Пројекат *Пет капи сна* на одређен начин представља наставак *Street*-а, мада је од њега знатно комплекснији, интересантнији и визуелно провокативнији. Одабир материјала за *Пет капи сна* Манчевски је направио од хиљада уснимљених фотографија које је у периоду дужем од једне деценије бележио на својим бројним путовањима широм света, а првенствено по Индији, Африци, Азији, Аустралији... Те фотографије заправо су *записи* о местима, свакодневним дешавањима, људима; записи који кадрирају *поглед аутора* и откривају (нам) оне сегменте природе / града / стварности које је Манчевски открио, у којима је видео нешто битно, нешто *своје*. Јавне просторе уметник претвара у приватне просторе, и тако не само да се супротставља владајућој култури, исказује свој отпор и демонстрира умеће избегавања наметнутих норми, већ изводи и властити идентитет!<sup>251</sup> У свом стваралачком опусу, Манчевски спаја слике реалних географских путовања са својим виртуелним географијама – од *стварности* узима тек толико да себи, али и другима, приближи и што убедљивије дочара просторе којима је прошао, односно просторе које је током тих путовања створио; својом *новом географијом* води нас у просторе који нису ни на небу ни на земљи, у просторе у којима се прошлост и садашњост преплићу, будућност назире.

---

<sup>251</sup> Видети: Michel de Certeau, „Walking in the city“, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр. 91-110

*Пет капи сна* чини 49 фото-композиција од по пет фотографија које је Манчевски забележио на својим бројним путовањима. Попут филмске траке, или нота у музичком комаду, ове фотографије у својим минијатурним низовима, или 'пак *бескрајним низовима сна*, прате нити ауторовог сећања. Манчевски нам кроз њих прича причу о себи и уједно приказује (своју) стварност света. Улазећи у просторе у које нас ови фото-низови воде, схватамо и да нам неки делују сасвим познато – можда смо тамо већ били, или су то можда простори којима нас је аутор спровео са неким од својих филмова, *Пре кише* можда? Нисмо сигурни. Уметник нам од реалности даје тек толико да нам она изгледа познато али да нас не упућује на конкретне просторе; заиста, давно је престало да буде битно где је тачно, на ком географском локалитету, аутор забележио одређени кадар, јер он као такав више не постоји – приказ (уметничког дела) који Манчевски излаже свакако много више говори о њему и његовој *новој* него реалној географији.

Покушаћемо сада да одредимо главне карактеристике те *нове географије* Милча Манчевског. Прошли смо кроз његово стваралаштво и посебно се задржали на два пројекта – најсмелијем и најуспешнијем филмском остварењу *Пре кише* и ауторски зрелом фото-пројекту *Пет капи сна*. Закључили смо да Манчевски своја номадско-етнографска путовања често надовезује на она реална. Он путује, меморише виђено, бележи. Његовим кадровима доминирају крајолици Македоније, Балкана и осталог западног и постколонијалног света, које аутор 'мења' оком камере и савремене монтаже, продукцијом и дигиталним ефектима. Фотографије за *Пет сати сна* настале су на путовањима на која је уметник одлазио преобучен у 'обичног туристу са фото-апаратом' и као инсајдер у том страном *призору*, вешто бележио оно што га занима. Говорећи о традицији империјализма, Саид истиче да Европљани кроз читав XIX век радо путују на Оријент који је њихово место ходочашћа и инспирације; Оријент је 'призор' који они сликају и о којем пишу. Европљани без тешкоћа откривају Оријент јер су, као владари, супериорнији од Оријенталаца и лако их могу маскама заварати, а онда се као *инсајдери* увући у њихов свет и сазнати оно што их интересује.<sup>252</sup> Да ли је онда Манчевски тај

---

<sup>252</sup> Edward Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008, стр. 273.

Европљанин, 'владар' који знањем и лукавошћу осваја оне Друге, у односу на њега маргиналне субјекте? Има ли он моћ да тај (посебно II, III, IV...) свет гледа и заступа<sup>253</sup> јер је Европљанин (владар), или 'пак зато што је и сам *бивши оријанталац*? Манчевски долази са Балкана, простора који иако географски припада Европи, никада није био део империјалне власти, већ предео којим је владао Оријент, због чега га Западњаци и данас доживљавају као мрачан и непознат, тајновит, одбачен, неартикулисан простор, као 'крај света', тј. као граничну зону између хришћанста и ислама, (православну) зону између католичког и исламског света. Недоумица је ком то свету онда Манчевски припада и који то свет својом уметношћу осликава – да ли му они које слика и фотографише то дозвољавају јер у њему препознају *себе*, тј. једног од својих, или су на његовим сликама јер их је он као прави прерушени империјалист заварао и 'отео' им *право гласа*? Заиста, Манчевски је и једно и друго, јер он је најпре етнограф жељан знања и нових изазова. Он снима филмове, реалне пејзаже и ликове, а ствара бајковите пределе и говори о универзалним људским судбинама; он фотографише свет и свакодневницу људи, али не прави путопис нити те уснимљене људе заступа, већ пре свега кроз те слике говори о себи и (само свом) пређеном путу. Он је субјект који одговара захтевима нових *култура у покрету*<sup>254</sup>, путник и етнограф који предано исцртава мапу свог путовања и кадрира различите 'пејзаже савременог света'<sup>255</sup>; он заузима и приватизује пређене просторе како би покренуо процесе идентификације и огледања у Другом (кроз које ће и његов идентитет бити конституисан), односно како би кроз креативни чин 'коришћења' и 'присвајања' јавног простора исказао отпор хегемонији<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> Објашњавајући којим су механизмима Западњаци владали Оријентом, Саид истиче да су Европљани успели у својој намери да наметну Оријенталцима слику о њима самима коју су они већ створили за њих, слику која их држи нижеразредним и пасивним субјектима по које је боље да над собом имају страну власт. У прилог томе, Саид цитира Маркса: "Они себе не могу заступати, њих мора да заступа неко други". Edvard Said, *Orientalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008, стр. 388.

<sup>254</sup> James Clifford, „Traveling Cultures“, доступно на:

[http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural\\_Theory\\_and\\_Cultural\\_Studies/Clifford\\_-\\_Traveling\\_Cultures.pdf](http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural_Theory_and_Cultural_Studies/Clifford_-_Traveling_Cultures.pdf), приступљено 24.11.2014, 1:43 PM

<sup>255</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, London, 2005.

<sup>256</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

*Пет капи сна* је уметнички пројекат којем посебно поклањамо пажњу јер се он може посматрати и као животно дело Манчевског – у њему је садржано све оно што читамо у текстовима овог уметника, оно што гледамо у његовим филмовима, али и оно што Манчевски живи – његова свакодневица. *Пет капи сна* крије срж онога што овај аутор има и жели да каже (о) свету. Кадрове места (топоса) удаљених и блиских у простору и времену, Манчевски ређа у низове од по пет фотографија и тако компоњује *микронаративе* којима показује отпор друштвеној хегемонији, реалности коју жели да види измењену; исказујући свој (микро)отпор, Манчевски потврђује Лиотарову тезу о крају великих наратива<sup>257</sup> и залаже се за деконструкцију иначе узаног фокуса западњачког погледа на свет гласовима са маргине<sup>258</sup>, односно својим критичким наративом приказује и проблематизује савременост<sup>259</sup> и, премда врло суптилно и чини се ненаметљиво, сугерише неопходност спровођења (нове) културне политике разлике<sup>260</sup>. Доминантни мотиви улице и уличног живота, иако сведни и врло апстрактно представљени, сугестивно нас подсећају на чињеницу да је то пут којим је сам аутор прошао, док нам сада, у једном новом облику, предочава искуство тог путовања. Оком камере реконструисана, а затим изрежирана, реалност постаје сасвим лична и интимна, уписана у дневник уметника – дневник који нам Манчевски несебично позајмљује и тако пружа прилику да са њим поделимо причу, емоцију, искуство путовања и самог живота.

На основу драгоцених дневничких бележака које води током путовања, Манчевски успева да дефинише сопствени идентитет и конструише просторе неких *нових географија*. Његове мапе, или 'етнографске минијатуре', крију изузетне приче о реалним и имагинарним просторима којима је уметник прошао, о људима које је срео, као и о променама које је сам доживео. Искуство које је стекао, белешке које

---

<sup>257</sup> Žan Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1988.

<sup>258</sup> Okwui Enwezor, „The Black Box“, доступно на:

[http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor\\_Documenta\\_BlackBox.pdf](http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor_Documenta_BlackBox.pdf),

приступљено 31.10.2014, 9:09 PM

<sup>259</sup> Terry Smith, „Introduction: The Contemporaneity Question“, у Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 1-19; видети и Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009.

<sup>260</sup> Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 183-190.

је начинио и мапе *нових географија* које је исцртао, Манчевски не задржава за себе већ, из разлога што жели да допре до људи и утиче на друштвену свест, несебично уступа публици. Манчевски не ствара обичне већ интерактивне мапе које путника не воде само у једном правцу, већ улазе у специфични дијалог са њим, наводе га, али се и прилагођавају његовим потребама. Уступајући људима ту мапу, Манчевски симболично *другима* препушта 'своје територије', и пружа им прилику да 'вођени' његовим стазама и координатама крену на сопствено путовање и у сопствено истраживање које се може изнова завршити конструисањем неке *нове географије*, сасвим различите од оне коју је он створио и презентовао.

### Зои Лионард: *Analogue*

Промишљање о односима локалног и глобалног чини се да је једна од централних тема у савременим културалним и уметничким праксама, док је, као последица томе, *дискурс разлике* постао доминанта у тумачењима савременог доба.<sup>261</sup> Како би 'приказали' савременост, одговорили захтевима савремености, али и били у могућности да одреагују на проблеме њене свакодневице, савремени уметници свесни су да морају бити у савремености – они више не желе да продукују закаснеле одговоре на свакодневицу, већ желе да буду њен део, да својим (микро)наротивима манифестују савременост и уједно је проблематизују.<sup>262</sup> Радећи тако унутар савремености, али и против ње, уметници се труде да ослободе просторе пред нама и тако нам пруже шансу да креирамо свакодневицу која ће одговарати нашим реалним потребама, односно која ће подржати све *разлике* и *различитости* савременог света. У њиховим делима срећу се прошлост, садашњост и будућност, историја и географија, приватно и јавно, реално и виртуелно – њихова

---

<sup>261</sup> Nikos Papastergiadis, „Spatial aesthetics: Rethinking the contemporary“ у Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 1-19; видети и Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, стр. 363.

<sup>262</sup> Исто, стр. 363. Видети и: Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014, 10:22 PM; Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009; Terry Smith, „Introduction: The Contemporaneity Question“, у Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 1-19; Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009.



дела су нова шанса друштву да се супротстави глобалном систему вредности, економије, културе, који зарад интереса крупних капиталиста уништава разлике и разводњава идентитете.<sup>263</sup> Наиме, *разлике* у савременом друштву јесу дозвољене, али тек у тој мери која не представља реалну претњу, нити сметњу одвијању неолибералног капитализма; за то кривица свакако јесте и на савременим субјектима који, иако је управо њихов идентитет угрожен, често нису спремни на борбу и супротстављање хегемонији – штавише, многи се без икаквог снбивања, осећаја кривице, али и свести о томе да о њима самима заправо не одлучују они већ 'онај ко боље зна'<sup>264</sup>, препуштају глобализацијским токовима и чак осећају задовољство што су део истих. И баш те субјекте уметници желе да упозоре на претње које глобализација носи, желе да их анимирају и покрену на истраживања и *путовања* која ће им помоћи да конструишу / деконструишу свој идентитет, а онда пруже и отпор хегеомом систему. Са овим тежњама делује и америчка уметница Зои Лионард чијем ћемо се делу посветити у наставку поглавља.

Призори обичне свакодневице су оно што Зои Лионард поставља пред публику. Међутим, да ли је та свакодневица уопште 'обична' и да ли су призори које Лионард бележи заиста тривијални као што нам се то на први поглед може учинити? Наравно да не, јер Лионард је уметница и активиста у исто време, она жели да укаже људима на глобалне токове који мењају, тј. растурају свет а људе остављају без сигурног уточишта у којем су навикли да се крећу и делују, и уједно инспирише појединце на акцију којом ће тај ланац прекинути бар на тренутак и успети да заузму делић јавног простора за себе! Зои Лионард се бори за човека, за очување вредности које истичу различитост места, времена, људи, јер то је оно што чини Свет онаквим какав он јесте, или какав је био, а што глобализација зарад економских интереса појединаца покушава да разори. Задатак који Лионард себи поставља изразито је тежак јер као што пише Оквиу

---

<sup>263</sup> Видети: Edward Soja, "History: Geography: Modernity", у Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and NewYork, 1999, стр. 113-125; Мишел Фуко, „Друга места“, у Pavle Milenković, Dušan Marinković (eds.), *Mišel Fuko: Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005, стр. 29-36; Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, London, 2005

<sup>264</sup> Видети: Edvard Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008, стр. 388.

Енвезор, процес глобализације је већ учинио своје и 'укинуо' временске и просторне разлике које су раније раздвајале и разликовеле културе, док се истинске промене које би сада водиле у другом правцу, ни не наслућују.<sup>265</sup> За потребе развијеног капитализма и неолиберализма, глобални процеси вођени су у правцу опште стандардизације и хомогенизације културе; у светлу такве тоталитаризације и стања невероватне 'близине' светских култура, Енвезор се пита шта онда остаје од критичких снага продукције, како друштвене тако и уметничке, а што би изнова водило успостављању разлика и могућем извођењу појединачних идеологија?<sup>266</sup> Виђено са становишта комплексних геополитичких околности које регулишу све системе продукције и размене, савремена уметност је директна последица процеса глобализације, односно услова постколонијалне савремености; као део те савремености, уметност описује, бележи тренутно стање, осликава владајући глобални поредак, али кроз наративе одређених уметника показује и своју критичку ноту, устаје против глобализујућих тенденција и бори се за право на разлику. Међу тим уметницима који својим критичким наративима желе да утичу на друштвену свест и изазову реакције посматрача које ће бити у супротности са успостављеним нормама и жељеним понашањима која диктира неолиберални капитализам, јесте и Зои Лионард.

Тема пролазности је оно што се провлачи кроз већину радова ове уметнице – она говори о прошлости, о местима која се затварају, о вредностима које се заборављају, о разликама које бивају неутралисане и хомогенизоване. Фотографије малих локалних радњи са импровизованим ручно писаним или 'пак неонским рекламама, баш као и фотографије празних простора, замандаљених излога, напуштених и бачених ствари, сведоче о вредностима које су постојале, а које смо ми у међувремену изгубили и без којих смо сада натерани да живимо; иако у свом одумирању и без 'лепоте' која их је некада красила, ови урушени и одбачени објекти и наизглед тривијални призори, од изузетног су значаја за нас јер, како

---

<sup>265</sup> Okwui Enwezor, „The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition“ у Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 207.

<sup>266</sup> Исто, стр. 207-208.

Лионард наглашава, чувају сећања на прошло доба и уједно причају причу о свету у којем данас живимо. Све што налази око себе, ма колико банално и прозаично изгледало, Лионард успева својим фотоапаратом да трансформише у неувобичајену и сјајну поезију савремености; она бележи свакодневицу, преузима њене мотиве и призоре и продукује простор<sup>267</sup>, а затим и мапу, једне *нове географије*.

Зои Лионард каже: „Интересују ме објекти које остављамо за собом, трагови и знаци наше употребе; попут археолошких остатака, они тако пуно откривају о нама“.<sup>268</sup> И заиста, свету који је окружује и у који се упушта, уметница приступа попут правог археолога / етнографа<sup>269</sup> – она предано сакупља артефакте прошлости и садашњости, и на основу сакупљеног конструише својеврсне микронаративе о местима и људима које је видела и упознала. Приче Зои Лионард су посебне 'етнографске минијатуре' којима ауторка приповеда ону незваничну историју, историју која се живи и која нестаје са појединцима, и мапира просторе који на познатим (нам) картама не постоје. У њеном путописном дневнику забележени су јавни простори града, тј. савременог света, који тако пуно говоре о субјектима нове савремености у којој живимо, али који уједно приповедају и једну сасвим интимну причу саме уметнице – јер кадрови које Лионард ставља пред нас су заправо простори јавности које је она заузела за себе<sup>270</sup>, њени приватни простори у које је сместила потрагу за *сопством*. Колективна и лична прича се преплићу, што раду ове уметнице даје посебну драж, али и предност пред публиком којој је лако да се препозна у њеном делу с обзиром да деле заједничку прошлост, успомене, стрепње. Зои Лионард говори јасно и директно; она жали за изгубљеним специфичностима локалног и својим делом се бори за очување разлика и различитости<sup>271</sup> – истичући своје мишљење, Лионард не жели да доминира нити натура своја виђења Другима, већ само жели да их охрабри да и они

---

<sup>267</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Maiden, MA (USA) – Oxford (UK) – Carlton, Victoria (Australia), 1991.

<sup>268</sup> Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider (eds.), *Art Now*, Taschen, Cologne, 2005, стр. 162.

<sup>269</sup> Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 182-214.

<sup>270</sup> Michel de Certeau, „Walking in the city“, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр. 91-110.

<sup>271</sup> Видети: Arjun Appadurai, „Here and Now“, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, London, 2005, стр. 1-25.

изнесу свој став.<sup>272</sup> Лионард репрезентује *разлику* која њу као појединца одређује, путем које конструише свој идентитет, али и друге подстиче на критику свакодневног живота и одупирање променама које их чине инфериорним субјектима савремености.

*Analogue* (1998-2007) је фото-композиција Зои Лионард састављена од приближно 400 колор и црно-белих фотографија организованих у тематске целине посредством којих Лионард прича причу о времену чији смо учесници и сведоци, о времену које пролази и са собом односи део нас самих. Иако монументалан и са утканом причом која говори о утицајима глобализације на све људе и читаву савременост, рад је изузетно интиман јер у свакој својој секвенци приказује микро-историје на које је ауторка наишла, на које је сасвим лично одреаговала, а онда их као важне топосе унела на мапу своје *нове географије* у настајању. Зои Лионард хода градом и бележи, тј. исцртава мапу пређеног пута и 'освојених' простора<sup>273</sup>; она затим позива посматраче да заједно са њом крену на туру кроз последње године прошлог века јер *Analogue* управо то и јесте – ода једном начину живота који полако умире, због чега је врло могуће да за око сто година ове Лионардине фотографије буду виђене онако како ми данас видимо дело Еугена Атжеа (Eugene Atget)<sup>274</sup>. *Analogue* прати трансформацију урбаног живота коју крајем XX века предводе мултинационалне корпорације, баш као што Атжеове фотографије сведоче о урбаном животу с почетка прошлог века, о индустријализацији и (тада) новој свакодневици Париза. Уз то, *Analogue* је и 'реквијем' традиционалној фотографији у доба када доминирају дигиталне технологије; *Analogue* је покушај чувања фотографије као аналогног медија који директно пресликава стварност а не разара је у бинарне системе (након чега њено право лице постаје заувек изгубљено) да би је затим изнова конструисао, али и мало дотерао, променио, 'појачао'. *Analogue* је заправо двоструки тестамент:

---

<sup>272</sup> Видети: Henri Lefebvre, *Dijaleктички материјализам, Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1959; и Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

<sup>273</sup> Michel de Certeau, „Walking in the city“, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр. 91-110.

<sup>274</sup> Видети: Molly Nesbit, „In the absence of parisienne...“, у Beatriz Colomina (ed), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, 1996, стр. 307-326.

нестајању оригиналне (аналогне) фотографије и нестајању једне свакодневице, једног начина живота и људи који су га живели.<sup>275</sup>

Зои Лионард отвара *Analogue* фотографијама затворених излога, спуштених ролетни, празних улица, на којима град изгледа као да је утонуо у сан. У питању су кадрови њеног родног Њујорка, конкретније *Lower East Side*-а у којем је до скоро живела и радила радничка класа – својим фотографијама Лионард је успела да овековечи тренутак транзиције када су радници и емигранти који су насељавали ову четврт били присиљени да је напусте под притиском убрзане гентрификације Менхетна.<sup>276</sup> У наставку ове фото-композиције видимо како дан даље одмиче – град се буди, поједине радње се отварају, а ту су и понеки купци, углавном емигранти. Схватимо сада да нас је уметница прво упознала са местом на које нас води, а затим нам показала и начин живота којим се ту живи, који је тако далеко од Пете авеније и сјајних шопинг молова, а који се ето још увек одвија ту, на Менхетну! Заправо, контрадикција између различитих живљених савремености, између нестајања и истрајности је оно што обликује *Analogue*, што диктира темпо ове композиције и уједно је чини тако сличном, тј. аналогном реалности. Лионард истиче те разлике својим смелим компоновањем, па након кадрова пробуђеног Њујорка иде још даље и публику суочава са изненађујућим и необјашњивим гомилама спаковане и попут пакета увезане гардеробе. Откуд сад то ту, зар је и то Њујорк? Да, и то је Њујорк, а на фотографијама је гардероба спремна за транспорт у неке 'далеке' крајеве света. Међутим, зашто Лионард то бележи и зашто уопште жели да говори о половној гардероби? Како ћемо видети, пуно је разлога за то. Вратимо ли се на тренутак већ помињаним Атжеовим фотографијама, увидећемо и сличности и разлике са фото-материјалом који нам сада представља Зои Лионард. Атже и Лионард фотографијом осликавају своју савременост и живот метропола у којима живе; као један од мотива у делу оба уметника појављује се гардероба, премда сасвим различито представљена и у

---

<sup>275</sup> Zoe Leonard, *Analogue (1998-2007)*, introduced by Helen Molesworth, y Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 189.

<sup>276</sup> Исто, стр. 187-188.

различитим контекстима – док Еуген Атже слика париске излоге и у њима помодене корсете и најновије модне колекције, на фотографијама Зои Лионард налазимо само паковања (изношене) гардеробе која сада у једном мучном стању транспортног паковања у којем се више не распознају ни облици, ни кројеви, ни материјали, негде на доковима Њујорка чека транспорт у друге, 'ниже', маргинализоване и потлачене земље света. Иако признајем да повлачење овакве паралеле може бити проблематично, сматрам да поређењем ових фото-материјала ипак, на један једноставан и визуелно лако читљив начин, можемо испратити промене које су се догодиле за последњих сто година. Атжеова гардероба презентована је на најбољи могући начин, лепо упарена и презентована на манекен-луткама у исто тако лепим и добро организованим изложима, док је гардероба на фотографијама Зои Лионард махом претворена у недефинисане, премда очигледно добро упаковане пакете који сада не истичу посебне моделе и боје кошуља већ их на основу тек те једне одреднице – кошуља – спајају и гомилају у заједнички транспортни контејнер. Данас се више ништа не истиче, процеси глобализације, стандардизације норми и хомогенизације култура су учинили своје<sup>277</sup> – и то је оно што Лионард хоће да каже када главну улогу на својим кадровима даје пакетима одеће која се у том изношеном стању сада враћа на даљу употребу онима који су је првобитно и произвели. И што је можда и најважније је, а што нам Лионард наговештава у наредним кадровима њеног веома опширног фото-наратива, да са гардеробом која им (најчешће у виду хуманитарне помоћи) стиже са запада, насељеници маргинализованих и западу потчињених земаља преузимају и једну нову форму идентитета која је њима страна, која мења њихов појединачни и колективни идентитет. Разарајући идентитет ових већ 'несигурних' субјеката западни владари осигуравају како сопствену, тако и улогу себи потчињених којима су, упркос различитим правима која им се признају и помоћи у приближавању 'западним стандардима', заправо могућности изузетно ограничене а они изнова и изнова експлоатисани. У случају гардеробе, то се дешава најпре када они по енормно ниским ценама и у отежаним условима производе иначе веома скупе

---

<sup>277</sup> Okwui Enwezor, „The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition“ у Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 207-208.

производе за западна тржишта, а онда и када се та иста роба, употребљена и застарела, врати (поклони или прода) њима на коришћење. Путевима робе, оних пакета изношене одеће, иде и Зои Лионард, па нас тако у наредном кораку води на бувље пијаце и улице Уганде, а затим изнова враћа у Њујорк; Лионард прави пун круг, па се након свог путовања (и реалног и имагинарног) враћа кући и мапу своје новооткривене и новоисцртане географије уступа Другима.

Пратећи живот робе, Зои Лионард успева да нам покаже различита лица глобализације која тако долазе до изражаја. Она указује на глобалну повезаност савременог света уз упозорење да је тај наш урбано-економски систем толико велики да га појединац са свог места често не може ни осетити нити бити свестан, што је најчешће и разлог његовог препуштања хегемонији. Иако делује како је глобална повезаност најсјајнија тачка глобализацијских токова јер су нам нови дигитални медији омогућили много лакшу комуникацију и увели нас у период нове (мада често само посредне, виртуелне) блискости<sup>278</sup>, *Analogue* нам пре говори да је право лице те глобалне повезаности не комуникација свих са сваким путем Твитера и Фејсбука, већ робовски производни ланац капиталистичког система кроз који се она права веза између друштава и светова реализује. *Analogue* је својеврсна визуелизација путева светског капитала, односно мапа са уцртаним путевима којима се глобализација одвија, мапа коју нам Зои Лионард даје како би смо и сами начинили једно слично путовање и много дирекције се суочили са реалношћу у којој и сами живомо, а коју обликују већ поменути глобални токови на које ми, појединци, заиста не можемо битније утицати. Ипак, можда је за први корак ка промени довољно и то што прелазећи мапу која је унутар *Analogue*-а исцртана, упознајемо ону далеко мање гламурозну страну глобализације која хомогенизује различитости и 'тера' нас да сви исто једемо, слично се облачимо, са истом се лакоћом предајемо хегемонији, било да долазимо из Првог или Трећег

---

<sup>278</sup> Видети: Mark Poster, "Postmoderne virtuelnosti" у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 539-554; Nestor Garsija Kanklini, "Hibridne kulture, prikrivena moć", у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 568-585; и James Bohman, "Expanding dialogue: The Internet, the public sphere and prospects for transnational democracy" у Nick Crossley, John Michael Roberts (eds.), *After Habermas: new perspectives on the public sphere*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford – UK and Malden, MA – USA, 2004, стр. 131-155.

или Петог света.<sup>279</sup> Зои Лионард је начинила важан документ пролазећег времена, испричала причу о социо-економским транзицијима у којима живимо, и са *Analogue*-ем покушала да региструје, а затим и разјасни начине на које је повезан живот Њујорка и Уганде, односно да једним врло јасним, визуелно интригантним а читљивим визуелним наративом покаже како трговинска размена с крајњих обода америчке економије диктира читаву продукцију и потрошњу у неким земљама Африке.<sup>280</sup> Кроз причу о размени робе Лионард заправо покушава да артикулише простор између моћних и подређених, и дефинише савременост коју живе и једни и други, а коју обликују управо глобализацијски токови.

Мапирајући путеве капитала и успостављајући везе и односе између Уганде и Њујорка, између локалног и глобалног, маргине и центра, националног и индивидуалног, Зои Лионард исцртава мапу *нове географије* коју не препознају ни 'званична' историја ни географија – Лионардина *нова географија* дефинисана је топосима из оних 'оспораваних историја' и на основу гласова са маргине<sup>281</sup>, односно на основу искустава саме уметнице која је тим путевима прошла, и током путовања се суочила и са оним непознатим, са мрачном страном савременог света коју се већина труди да заборави или превиди. *Нова географија* коју *Analogue* представља дело је уметнице-етнографа која просторним али и социолошким и економским мапирањем савременог света исписује своју 'етнографску минијатуру' у којој 'пак не да се догодио прелазак са проблематике класе и капиталистичке експлоатације ка проблематици расе и колонијалне опресије, како то пише Хал Фостер<sup>282</sup>, већ Зои Лионард успева да комбинује социјално са културним и антрополошким стварајући тако изузетно комплексан наратив који у потпуности одговара, тј. аналоган је једнако комплексним условима савремености.

---

<sup>279</sup> Видети: Benjamin R. Barber, *Jihad vs. McWorld: How Globalism and Tribalism Are Reshaping the World*, Ballantine Books, New York and Toronto, 1996.

<sup>280</sup> Zoe Leonard, *Analogue (1998-2007)*, introduced by Helen Molesworth, у Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 191.

<sup>281</sup> James Clifford, „Traveling Cultures“, доступно на: [http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural\\_Theory\\_and\\_Cultural\\_Studies/Clifford\\_-\\_Traveling\\_Cultures.pdf](http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural_Theory_and_Cultural_Studies/Clifford_-_Traveling_Cultures.pdf), приступљено 24.11.2014, 1:43 PM

<sup>282</sup> Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 185.



## Закључак

У овом поглављу сусрели смо се са делима два уметника који иако долазе са супротних крајева света и из сасвим различитих култура, односно из групе маргиналних (Македонија) и групе оних који владају (САД), данас воде исту битку – супротстављају се владајућем глобалном поретку и боре за право на различитост, за локално, за човека! Милчо Манчевски и Зои Лионард покушавају да 'промене свет', и то тако што ће пре свега променити појединца, учинити га свесним реалности којој и сам припада, и иницирати његов *отпор* према свакодневици која је обликована глобализацијским токовима који притом растурају идентитете и доприносе хомогенизацији тржишта. Манчевски и Лионард, свако за себе и на себи својствен начин, спроводе критику савремености и трагају за сопством; они путују и истражују, крећу се кроз јавне просторе града, предграђа, Света, ослобађају их и чине својим приватним просторима. Ови уметници су тврдоглави и непопустљиви субјекти савремености који не желе да одступе и без борбе предају хегемонији, већ се користе Де Сертоовим *тактикама* микро-отпора и индивидуализују употребљене објекте и пређене просторе.

Манчевски и Лионард су аутори који стално експериментишу и изражавају се у различитим медијима јер *пут* је оно што ове савремене етнографе води, односно оно чему се они прилагођавају. Цикличне форме су им блиске јер само наглашавају *проласке* кроз различита времена и просторе које ови уметници невероватно спајају и уклапају у 'слике' свог света. Од реалних и јавних простора, и Манчевски и Лионард стварају нестварне и фиктивне, али сасвим своје, приватне просторе који више не подражавају слику познатог света већ 'мапирају' њихове *нове географије*. *Пет капи сна* и *Analogie* су управо такве мапе чијим смо стазама и ми кренули у овој студији, а све са циљем да откријемо шта то ови уметници покушавају да нам кажу, на шта нас упозоравају, каква је наша савременост и има ли појединац будућност у њој. На основу сопственог искуства путовања вођеног мапама позајмљеним од Манчевског и Зои Лионард, мој закључак би био да иако је моћ постколонијалног субјекта строго ограничена, могућности и простор за деловање појединца ипак постоје. Није лако, а ни једноставно супротставити се

владајућем глобалном поретку и глобализацијским токовима који под слоганом демократије и отворености друштава и тржишта заправо спроводе неке нове, нашој савремености прилагођене, 'облике колонијализма' – ипак, могуће је, а неки од начина за то су и они на које то чине Милчо Манчевски и Зои Лионард. Уметници су ти који су током протеклих четврт века прешли пут од мигранта, преко номада до уметника-етнографа, и тако учинили пуно за све Друге пред које сада стављају, и уступају им, мапе својих *нових географија*, можда и јединих простора заиста ослобођених колонијализма у којима се свако може кретати на свој начин, слободно поседовати и изражавати, односно бити оно што јесте.

## 6. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ОДНОСУ НА ИСТОРИЈУ

Својим визуелним наративима уметници настоје да публици пренесу својеврсну 'слику света', виђену или доживљену, и потакну је на промишљање о истој. Посредством уметничких дела, они се труде да остваре жељени контакт и комуникацију са посматрачима, да се упусте у разговор са њима, јер управо интеракција јесте оно што продукује савременост и просторе свакодневице – у *интеракцији* уметници виде своју шансу да утичу на савременост и креирање исте, због чега се неретко одлучују да говоре о проблемима савремености, актуелизују их унутар јавног дискурса и у пратећој јавној расправи о делу (и представљеном проблему) траже његова решења.<sup>283</sup> Аутори кроз дело публици нуде појединачна виђења и потенцијална решења проблема о којем говоре, а онда чекају реакције посматрача-интерпретатора који одговарајући на питања која им је уметник поставио заправо се и сами упуштају у истраживање, мисле о представљеном проблему и на свој начин и у оквиру сопствених могућности га решавају – они тако првенствено мењају себе, конструишу и/или деконструишу сопствени идентитет, док се укупношћу тих појединачних промена, акција, мишљења, микро-отпора, остварује и она суштинска замисао уметника и, премда у микро-размерама, постепено мења свакодневица, а са њом и услови савремености.

---

<sup>283</sup> Александар Алберо као једну од главних карактеристика савремене уметности истиче њено активно учествовање у домену јавног, тј. у просторима (савремене) свакодневице. Алберо указује на својеврсну 'сагласност' друштвеног контекста савремености и саме уметности, усаглашавајући тако свој став са Борисом Гројсом који такође истиче да савремена уметност заслужује то име само уколико манифестује савременост. Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art?“, Zoya Kocur, Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985. (second edition)*, Wiley-Blackwell Publishing, 2013, стр. 64-71; Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014, 10:22 PM

О активној улози савремене уметности у домену свакодневице видети и у: Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001; Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York, 2012; Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, *October* No. 110, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, стр. 51-79. Текст доступан и на: [http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop\\_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf](http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf), приступљено 19.06.2012, 1:46 PM; Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009; Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham, 2012.

Савремени субјект је фрагментаран, нецеловит, без могућности 'усидрења' сопственог идентитета, у питању је раздјељени лакановски субјект који се конструише и постоји само у језику<sup>284</sup>. Ипак, колико год тај субјект био 'неухватљив' и у процесу (своје) транзиције, константног настајања и нестајања, он јесте, односно остаје тема уметности. Савремени уметници чија дела у овој студији анализирамо баве се управо савременим субјектом / субјектима – они тематизују *сопство* и његову променљивост, изломљеност, условљеност, децентрираност, односно конструкције и деконструкције идентитета које се дешавају деловањем субјекта у дискурсу и огледањем у и са Другим. Тематизујући (сопствени) процес идентификације, ови уметници помажу и процес идентификације код других појединаца, они путују кроз реалне и виртуелне просторе (како смо видели и приказали у претходном поглављу), као и кроз време, сећања, историју уопште, а своје мапе и белешке затим уступају другима на коришћење. Уметници-истраживачи најчешће крећу од себе и на сопственом примеру демонстрирају *технологије сопства*<sup>285</sup> посредством којих трагају и долазе до знања о себи и сопственом идентитету.

Продор приватног у јавно, односно отварање простора приватности ка јавном, и разоткривање истог, јесу процеси који прате пут субјекта ка конструкцији и/или деконструкцији његовог идентитета, и процеси које визуелизују и о којима у својим делима неретко промишљају савремени уметници; они трагају за сопством, али ту 'потрагу' откривају и другим појединцима како би им дали упуте, савете, или им чак понудили (своје) *стратегује* и *тактике*<sup>286</sup> којима се сада и они, ти Други, посматрачи, могу послужити и сами покренути процес идентификације. Једна од *тактика* којима се на путу трагања за својим идентитетом служе савремени уметници јесте 'враћање у прошлост' – они призивају сећања, отварају старе породичне шкриње, прелиставају албуме и заборављене књиге, крећу се међу

---

<sup>284</sup> Видети: Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, стр. 217-260.

<sup>285</sup> Mišel Fuko, „Tehnologije sopstva“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, стр. 70-87; Mišel Fuko, „Hermeneutika subjekta“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, стр. 55-63; Patrik Haton, „Fuko, Frojd i tehnologije sopstva“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, стр. 92-105.;

<sup>286</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

успоменама и кроз свет породичне историје јер желе да сазнају све о себи, о својој и прошлости својих предака, али и читавог народа (због аналогije која одувек постоји између појединачних и колективних историја). На основу тог искуства, а најчешће се директно користећи пронађеним артефактима сећања, уметници конструишу специфична уметничка дела која подстичу оживљавање личних, како ауторових тако и посматрачевих сећања на детињство, одрастање, па и формирање властитог идентитета; та дела од изузетне су важности јер бацају светло на ону 'малу' историју, на оне појединачне и фрагментарне историјске наративе који 'пак тако директно и недвосмислено говоре о животу људи, њиховој свакодневици и начинима на које су живели, на историју која иако има можда и кључну улогу у процесима идентификације и очувања традиције и обичаја, одувек је запостављана и заборављана.

### 'Мале' историје

'Мала' историја саткана је махом од породичних и личних историја, њу чини све оно са чиме живимо и како живимо, оно што носимо, једемо, волимо, наслеђујемо, бацамо, чувамо и обнављамо, оно због чега се и како радујемо, због чега и како тугујемо, све оно што чини сам живот... 'Мала' историја је она историја која је ретко где записана, а готово никад објављена и институционализована – она живи у колективном сећању и од њега зависи, па када оно нестане, и она прети да нестане са њим. Та 'мала' историја је и својеврсан референт сваком појединцу у односу на који се он односи и постаје – а ако тај референт не постоји, ако је смишљено или 'пак немаром уклоњен, појединац се суочава са 'празним простором', са озбиљним недостатком у конструкцији *сопства* који га чини несигурним и самим тим утицајима подложним субјектом. Зато је чување успомена, сећање, бављење прошлошћу и константно суочавање са истом, односно исписивање те 'мале' историје, од кључне важности за субјекта.<sup>287</sup>

---

<sup>287</sup> Фуко је тврдио да субјект настаје у и кроз језик, односно да се кроз преписку, тј. размену писама 'показује' како другима тако и сам себи; праксе писања и читања су те које воде субјекта кроз процес идентификације, при чему оно *написано*, забележено на папиру или у субјектовом сећању, представља материјал на основу ког он гради свој идентитет. Видети: Mišel Fuko, „Pisanje o sebi“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, мај-јун 2010, стр. 44-54; Mišel Fuko,

Савремени уметници су тога свесни, па користећи се својим карактеристичним археолошко-колекционарским приступом креирају дела која чувају и на најразличитије начине презентују 'малу' историју која онда не само да помаже извођење идентитета самог аутора, већ и посматрача којима такође постаје помоћ у процесу идентификације и притом и код њих буди сличну потребу за чувањем, сећањем, односно понашањем које не занемарује већ користи историјско памћење, било појединца или читавог колектива.

Поменути археолошки и колекционарски приступ којим уметници граде своје микро- или макро-историјске наративе, захтева од аутора дужи период бављења једним проблемом, при чему чак и када *текст* бива исписан а дело представљено публици, оно на одређен начин остаје 'незавршено', тј. појављује се као *work-in-progress*, као дело *отворено* за даље промене, преиспитивања, и читавање нових значења која сада у њега уписују како уметник, тако и посматрач.<sup>288</sup> То дело је специфичан историјски наратив који расветљава личне и/или колективне историје, дело које од уметника-историчара<sup>289</sup> захтева пуну пажњу, предано сакупљање артефаката и темељно ишчитавање текстова прошлости, како би на крају био у позицији да 'уклопи коцкице' и исприча причу о прошлости која је уједно и полазиште субјекта у његовом трагању за сопством и процесима конструкције и деконструкције његовог идентитета. Не чуди

---

„Hermeneutika subjekta“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, стр. 55-63; Mišel Fuko, „Tehnologije sopstva“, *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, стр. 70-87.

<sup>288</sup> Видети: Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeže Veselin Masleša, Sarajevo, 1965; Roland Bart, „Smrt autora“, у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 176-180; и Roland Bart, „Od djela do teksta“, у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 181-186; Julija Kristeva, „Problemi strukturiranja teksta“, *Delo*, br. 1, Beograd, 1971, стр. 23-39.

<sup>289</sup> Тезу о уметнику-историчару, тј. уметнику као историчару, у истоименом есеју („The Artist as Historian“) изнео је Марк Годфри (Mark Godfrey). По Годфрију је уметник заправо архивски радник који користи различите моделе ре-архивирања и ре-наративизације како би потакао сећање посматрача и навео га да, заједно са њим, крене паралелним путевима прошлости и садашњости, критички се постави 'спрам њих, и изводећи неке нове закључке о ономе што је већ било, заправо се припреми за будућност. Видети: Mark Godfrey, „The Artist as Historian“, у Rosalind Krauss, Annette Michelson, George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Leah Dickerman, Devin Fore, Hal Foster, Denis Hollier, David Joselit, Carrie Lambert-Beatty, Mignon Nixon, and Malcolm Turvey (eds), *October* No.120, The MIT Press, Cambridge MA, 2007, стр. 1407-172. Текст доступан и на: <http://74.220.219.113/~murraygu/wp-content/uploads/2012/05/Godfrey.October.07.pdf>, приступљено 18.10.2012, 5:47 PM

зато чињеница да већина уметничких пројеката који за тему (на било који начин) имају историју, траје годинама, развија се, па и трансформише кроз време; ти 'пројекти' углавном су иницирани идејом која произилази из живота самог аутора, а затим се током периода трајања израде дела, или трајања пројекта, развијају у правцима које није увек ни сам уметник предвидео, често превазилазе његов лични 'проблем' и интересовања, односно шире дискурс свог деловања у размерама које од микро-историје и питања идентитета појединца доспевају до питања опште историје и њеног наратива, као и преиспитивања колективног идентитета. Управо таква су и дела-пројекти која ће бити предмет анализе у овом поглављу – уметници чија ћемо дела у наставку интерпретирати крећу од себе, трагају по сопственим сећањима и артефактима из којих та сећања извиру, а затим кроз уметнички поступак покушавају да те драгоцене фрагменте историје повежу и од њих саткају причу која ће им објаснити прошлост и савременост, која ће бити њихов темељац у изградњи личног али и колективног идентитета. Њихови пројекти рађени су годинама јер као што смо већ рекли, историја је прича која се не завршава и зато бављење њоме никада није ни лако ни брзо, никада коначно; зато су и дела са којима уметници на крају излазе пред публику, ма колико год у основи била лична и најпре *приватна*, заправо сјајан материјал који има утицаја на посматраче јер без обзира на конкретан садржај који се налази пред њима, тера их да се сећају, преиспитују, баве собом, мењају себе и своју свакодневицу.

### Сонг Донг: *Song Song's Para-Pavilion*

Интересовање за историју, која се притом види као простор у којем још увек постоје многи Други, хегемоним деловањем савремене културе избрисани субјекти, један је од покушаја којим савремени уметници покушавају да унутар свакодневице ослободе одређене политичке просторе, промовишу *културу разлике* и покрену процес идентификације који би требало да резултира јачим и у својим деловањима смелијим појединцима, критици и отпору<sup>290</sup> наклоњеним

---

<sup>290</sup> Видети: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984; Henri Lefebvre, *Dijalektički materijalizam, Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1959; Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity,*

субјектима савремености. 'Истовременост'<sup>291</sup>, која је можда и најуочљивија одлика савремености, па према томе и савремене уметности, свакако да је заслужна за ту пружену могућност 'бављења историјом' – сада је све ту и све је актуелно, нема једног доминантног и великог наратива већ низ *микронаратива* који паралелно функционишу, док је целокупна историја доступна увек и свуда у исто време. Уметници призивају историју и својим је наративима чине интегралним делом савремености у којој она онда почиње да фигурира и деконструише исту; они то могу јер, како је писао Фуко, документи више нису неутрална и статична сведочанства о прошлим догађајима, већ текстови отворени за преиспитивања и манипулације.<sup>292</sup> Савремени уметници посебно су окренути оној 'малој' историји коју желе и покушавају да сачувају, због чега је и њихово истраживање усмерено на све оне свакодневне праксе које иако јединствене и приватизоване, уједно су и оно што људи деле и оно што их спаја, како са савременицима, тако и са њиховим прецима. Слике<sup>293</sup> које уметници стварају заправо су места преклапања свакодневице и света уметности, што њихов пут до посматрача чини бар једним делом лакшим – наиме, посматрач неретко бива привучен 'познатим' и њему блиским и разумљивим детаљима, па и емотивним набојем које ове слике, тј. уметнички текстови умеју да изазову, чиме се реализује и онај први корак у успостављању интеракције између дела, уметника, посматрача и самог времена. Враћање у историју јесте пут ка човеку, и оно што савремени уметници људима желе да подаре. Они свакако раде за себе, трагају по сопственим сећањима и на свом приватном граде дело (и сопствени идентитет), али објављивањем тог *приватног* не само да репрезентују себе већ врше и упад у јавну сферу и делујући на субјекте јавности посредно деконструишу јавни дискурс.

---

*Contemporaneity*), Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 11; Stjuart Hol, "Beleške o dekonstruisanju *popularnog*" у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 317-328; Stjuart Hol, "Kodiranje, dekodiranje" у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 275-285.

<sup>291</sup> Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 7-11.

<sup>292</sup> Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato i Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Beograd i Sremski Karlovci, 1998, стр. 16.

<sup>293</sup> Овде се под 'сликом' подразумевају и сва друга ликовна, тј. визуелна уметничка дела и представе.



Неке за уметнике-ауторе завршене приче тек су скице за посматраче-ауторе<sup>294</sup> који уписујући у њих сопствена сећања и препознате емоције, довршавају дело и стичу прилику да потврде или промене *сопство*. Једна од тих завршених, а у исто време увек отворених, тј. бескрајних прича је и дело кинеског уметника Сонг Донга којем ћемо се посветити у наставку поглавља.

Сонг Донг је један од четири уметника које је Бисе Каригер (Vice Curiger), главна кураторка 54. Венецијанског бијенала, позвала да направе *пара-павиљоне*, архитектонско-уметничке структуре већих димензија способне да 'угосте' дела других уметника. Убацивањем ових форми не само да је излагачки простор реструктуриран, па и проширен, већ је направљена и једна знатно динамичнија излагачка концепција која је проблематизовала и отворила чак нека нова питања како о односима унутар света уметности, уметности и свакодневног живота, тако и о односима међу субјектима савремености. Пара-павиљони виђени су као специфични мета-објекти који алудирају на националне павиљоне и уједно преиспитују саму идеју националних павиљона којих је у сваком новом издању Венецијанског бијенала све више, па с обзиром да су они стандардни капацитети Ђардина још одавно попуњени, у најразличитијим формама бујају широм Венеције.<sup>295</sup> Пара-павиљон који је те 2011. године подигао Сонг Донг нашао је 'пак своје место у једном од оних главних бијеналских простора, штавише, сместио се на самом улазу у Арсенале. Основу пара-павиљона чинила је уметникова сто година стара родитељска кућа која је за потребе изложбе и овог дела премештена из Пекинга и изнова подигнута у Венецији. Донгова просторна инсталација специфичан је наставак његовог претходног великог

---

<sup>294</sup> Roland Bart, "Smrt autora", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 176-180.

<sup>295</sup> Интересантно је да се ови пара-павиљони појављују управо попут националних павиљона нових нација и нових учесника Венецијанског бијенала, односно попут националних павиљона свих оних учесника (и старих и нових) који немају своје стандардне павиљоне у Ђардинима већ изнајмљују најразличитије просторе широм града, или се пак смештају у поједине слободне кутке и подижу своје конструкције унутар Арсенала или на слободним пропланцима Ђардина. Попут тих националних павиљона, на 54. Венецијанском бијеналу појављују се и ови пара-павиљони, уз разлику да њихови излагачи нису исте националности као и аутори павиљона, па у целини демонстрирају и идеју мултикултурализма коју Венеција такође промовише.

пројекта названог *Waste Not*<sup>296</sup>, а њоме уметник реферира пре свега на променљиву културу Пекинга, тј. културу у транзицији, и преиспитује односе људи и њиховог окружења, субјеката и друштвеног и реалног простора који (они) креирају и који их окружује.

Рад са простором заправо је једна од главних карактеристика и тема кинеске модерне, односно *савремене уметности*<sup>297</sup>. Кинески уметници раде на интеграцији уметности и социјаних пројеката јер не само да желе да уметност учине делом свакодневице људи, већ то чине и зарад саме уметности која како би била савремена и друштвено-актуелна<sup>298</sup>, морала је наћи начин да сједини бенефите модерног кинеског окружења са суштинским и традиционалним разумевањем животног простора. Уметници теже стварању својеврсног тоталитета, различитог од оног којем је тежила европска авангарда, а који обједињује дух времена, односно новог буђења и успона Кине, са новим просторним формама које мењају традиционални просторни и социјални пејзаж кинеских градова, и диктирају

---

<sup>296</sup> *Waste Not* је обимна инсталација Сонг Донга састављена од преко 10 000 класификованих а онда у уредне редове поређаних предмета које је током живота сакупила уметникова мајка. Инсталација је зато својеврсно сведочанство о шест деценија живота једне жене у Кини, хроника кинеске свакодневице од Културне револуције до данас; такође, дело је текст једне 'мале' историје коју је сам уметник преузео, у којој се пронашао и на којој је изградио свој идентитет.

<sup>297</sup> Већ дужи период у Кини се води полемика око назива и начина дефинисања уметности која се ствара последње три деценије. У питању је расправа слична оној која се водила и на Западу, а око појмова *модерно* и *савремено*. Наиме, у Кини је и даље актуелан и веома омиљен термин *модерно* који је у западном свету већ одавно добио своју историзацију и престао се везивати за новију уметничку продукцију. Свакако да се разлози за то крију у нешто каснијем отварању Кине ка свету и утицајима Запада, као и у чињеници да су Кина, али и остале земље тзв. Трећег света, западну 'модерност' упознавале кроз готово наметнуту промену социјалног окружења и политичког простора, а нису је доживеле као логичну последицу духа времена, па тек сада када и саме осећају дух сопствене промене исту именују *модерном*. У сваком случају, термини *модерна* и *савремена уметност* у контексту кинеске уметности имају готово иста значења и углавном се односе на уметност насталу након Културне револуције (тј. од 1977. године) чија је главна карактеристика бављење савременошћу и бивање савременом. Видети опширније у Gao Minglu, „'Particular Time, Specific Space, My Truth': Total Modernity in Chinese Contemporary Art“, Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 133-136.

<sup>298</sup> Видети: Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014, 10:22 PM; Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009; Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008; Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art?“, Zoya Kocur, Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985. (second edition)*, Wiley-Blackwell Publishing, 2013, стр. 64-71.

нову и знатно покретљивију динамику у односима између различитих 'културалних пејзажа'<sup>299</sup> који чине и препознају се у дискурсу савремене кинеске културе. Промена окружења значајно мења једно друштво, мења његову свакодневицу и његове навике, мења чак и истину, односно оно што се сматра истином, мења све – управо ту промену уметници желе да забележе, а онда и да поведу расправу о променама које се дешавају, као и да допринесу томе да у стихији и заносу новином не буду баш све 'старе вредности' затрпане и заборављене; кинески уметници одлучују да реагују на промене које се око њих дешавају, а бавећи се простором (реалним и друштвеним<sup>300</sup>) заправо бирају да се баве и историјом и политиком и људима, односно комплексним условима (кинеске) савремености.

Кина као једна од највећих светских економија, свакако она која се данас најбрже развија, чини се да исти тренд покушава да одржи и у уметности која би требало да се у кораку прилагођава променама и у сваком тренутку буде у могућности да пружи апдејтовану 'слику модерне Кине'. Међутим, управо тај снажни, можда чак и претерани замах ка будућности, уз глобализацију и убрзане промене окружења у Кини, резултирао је слабљењем идентитета појединца<sup>301</sup> – у сјају индустријског и економског напретка и акцендовања великих друштвених

---

<sup>299</sup> Видети: Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, London, 2005.

<sup>300</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Maiden, MA (USA) – Oxford (UK) – Carlton, Victoria (Australia), 1991.

<sup>301</sup> Можда се овде може направити паралела између кинеске модерне, тј. савремене уметности и европске модерне. Наиме, Борис Гројс је једном приликом изразио своје уверење да је модерна (западна) уметност имала „тенденцију да превиди и заборави садашњост, тј. да је редукује на само-одражавајући моменат транзиције из прошлости ка будућности“ управо из разлога што је била константно усмерена ка будућности, ка прогресу који обухвата и одражава се на све сегменте живота. Сличности у друштвеним околностима западне модерне и кинеске савремености, ипак се нису једнако одразиле на културу и уметност, па се чини као да кинески савремени уметници (или бар део њих) иду супротном путањом од оне прогресивне путање коју државна политика диктира; уметници се труде да не иду испред већ у *корак са својим временом*, да добро промисле о променама које (им) се дешавају и упркос обећањима сјајне будућности, сачувају све оно из прошлости што сматрају вредним и драгоценим, а што у исто време чува њих, тј. њихов (појединачни и национални) идентитет. Boris Groys, [www.mc.pitt.edu/overview-Resources.asp](http://www.mc.pitt.edu/overview-Resources.asp), наведено према Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 7; Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014, 10:22 PM

успеха, заборавило се на оне личне потребе појединца, односно том је појединцу зарад 'општег добра и интереса' одузето све оно што је била његова приватност, његова приватна имовина и свакодневица у којој се налазио. Експанзивна урбанизација кинеских градова коју прате и рапидне и драстичне друштвене промене, довела је у питање идентитет појединца, али и опстанак сваког другог појединачног, локалног, малог. Наравно, на ову ситуацију одреаговали су и уметници који својим уметничким наративима исцртавају те новоуспостављене односе глобалног и индивидуалног, интернационалног и локалног, а помажући људима да осете ону добро им знану свакодневицу коју су живели и у којој су се осећали заштићеним и сигурним, заправо желе да их учине свесним проблема и сурових услова савремености. Свакодневни живот каквим је живела још претходна генерација у Кини, Пекингу посебно, данас изгледа као давна прошлост – а у условима у којима се прави пресек са прошлошћу, људи губе контакт са својим прецима, са познатим, са својим наслеђем. Чини се да Сонг Донг не жели да допусти тај дисконтинуитет и као да се својим делима, која чувају и публици презентују 'прошлост', бори за очување традиционалних вредности; чувајући и сада отварајући публици своју столетну кућу, Сонг Донг помаже људима, својим сународницима али и свим другим гостима, да успоставе контакт са прецима, да прођу кроз део историје и сећајући се можда поврате онај изгубљени осећај сигурности. Донг уступа свој лични и породични простор приватности другима јер жели да помогне, на тренутак задовољи жељу посетиоцима, нагна их на промишљање о условима живота у савременом Пекингу и другим светским метрополама, па чак и на *деловање* којим ће можда променити нешто – свој дан, мисао, дом, град, сам живот.

Сонг Донгов *Пара-павиљон* састоји се од два дела. Како је и на почетку речено, основу чини Донгова стара породична кућа коју је уметник у деловима пренео у Венецију и изнова је верно изградио унутар Арсенала. Други део павиљонске конструкције чини својеврсна структура начињена од стотину гардероберских врата која се кружно, односно вијугаво креће од куће до самог улаза у Арсенале, стварајући притом бројне нише, отворене и затворене 'собичке';

с обзиром да Донгова вијугава конструкција допире до самог улаза у бијеналски простор, посматрачи, а и ја међу њима, већ на том улазу морали су се суочити са потенцијалном препреком, али препреком коју буквално чине *врата*, што је 'пак знак да се она може уклонити, тј. да се та врата, ако постоји жеља, могу отворити. Такав дочек на изложбу изузетно је симболичан и указује на важност *учешћа* посматрача у истраживању и откривању савремене уметности, и савремености уопште; уметник даје смернице, али је посматрач тај који управља, који пут претвара у искуство путовања и живота – заправо, посматрач инсталацију трансформише у 'практиковано место', односно својим присуством, ходом, учешћем, Донгов пара-павиљон претвара у активан и жив простор (*space*)<sup>302</sup>. Уметност која се по Гранту Кестеру (Grant H. Kester) данас неретко појављује у форми *дијалогских пракси*<sup>303</sup>, тј. као отворена форма размене у којој се уметност разоткрива кроз процес перформативне интеракције, суштински је одређена управо својим отпором према конвенционалном значењу и улози публике – у тзв. *уметности учешћа* (*participatory art*)<sup>304</sup> или *дијалогским праксама* (*dialogical practice*)<sup>305</sup>, односно *колаборативној уметности* (*collaborative art*)<sup>306</sup>, посматрач је активни учесник дела који својим присуством, али и својеврсним политичким ангажовањем (које је код њега иницирао уметник) учествује у креирању одређене друштвене ситуације и самог уметничког дела. Управо таквог посматрача-учесника очекује и Сонг Донг. Већ на самом улазу у Арсенале Донг је поставио своја ормарска врата и тако на одређен начин чак приморао посетиоца да постане део његове поставке, да уђе у дијалог са уметничким делом, са уметником али и самим собом, да постане учесник ситуације и уметности која се ето ту, у том конкретном тренутку одвија.

---

<sup>302</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр. 17.

<sup>303</sup> Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2004.

<sup>304</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York, 2012.

<sup>305</sup> Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2004.

<sup>306</sup> Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham, 2012.

Улазак у Донгову вијугаву структуру за већину посетиоца није пријатан нити лагодан јер се ради о клаустрофобичном простору, тј. просторима омеђеним старим ормарским вратима, са мноштвом огледала која додатно усложњавају већ компликовану просторну ситуацију; посматрач се може осетити чак изгубљеним, без путоказа и информација куда да прође, која врата да отвори, како да изађе из лавиринта – уметник је осмислио 'ситуацију' и поставио је пред посматрача-учесника који сада сам са њом мора да се избори, одреагује на њу и тако 'доврши дело'<sup>307</sup>. Залазећи међу ормарска врата, посетиоци улазе у сасвим посебан простор, простор који је (био) туђ и који је (био) део нечије приватности, у изоловано подручје уметности и уметника. Ормари који су у прошлости припадали неким нама, као и уметнику, непознатим људима, крили и чували њихове ствари и тајне, ре-интервенцијом Сонг Донга постали су део једне уметничке просторне структуре која се шири попут саћа, у своје одаје / коморе прима посетиоце, пружа им тренутке приватности, а онда их води даље ка уметниковој кући која их чека на крају лавиринта. Родитељска кућа Сонг Донга указује се тада пред посматрачем и, онако отворена, као да га позива да уђе у њу; уколико жели да погледа дела других уметника које Донг 'угошћава' у свом *Пара-навилјону*, а међу којима су Асиер Мендизабл (Asier Mendizabel), Кипрен Галард (Cyprien Gaillard) и Ито Барада (Yto Barrada), посматрач мора ући у породичан дом Сонг Донга и посетити његове приватне просторе. Премештајући кућу из Пекинга у Венецију, и привлачећи посетиоце изложбе да буду његови гости и прошетају његовим простором, Сонг Донг заправо исцртава паралелу између старог и новог окружења, између (свог) старог суседства у Пекингу и 'нове' мултикултуралне заједнице која је кућу населила током трајања Венецијанског бијенала. Донг је допремио старину, објекат испуњен личном, породичном, кинеском националном историјом, који сада стоји у сасвим новом и непознатом окружењу, прича своју причу и паралелно упија нова значења која му приписују нови субјекти-посетиоци.

Премештањем старе породичне куће Сонг Донг као да нам казује да за њега, његову породицу, и уопште начин живота којим су они некада живели, више нема

---

<sup>307</sup> Roland Bart, "Smrt autora", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 176-180.

места у савременом Пекингу; ипак, Донг је веран традицији и упркос свим променама труди се да задржи свој стари начин живота који, својим делом, тј. пара-павиљоном, сада промовише и у Венецији где отвара врата свог дома публици са којом као да жели, баш као некада са својим комшијама у Пекингу, да 'подели живот'. Донг жали за прошлим временима и специфичним начином живота који је био карактеристичан за предграђа Пекинга – у питању је животни стил који је у значајној мери подразумевао заједнички живот са суседима и односе приватног и јавног (како времена, имовине, простора, личних и туђих права) који у значајној мери одступају од оних уобичајених и у западном свету подразумеваних. Тај специфичан начин живота Сонг Донг својим речима назива 'интелигенцијом сиромашних' јер осликава сналажљивост обичних људи, сиротиње која користећи се Де Сертоовим *тактикама*<sup>308</sup> налази начин да преживи, да се прехрани, да себи обезбеди животни простор, односно да свакодневицу прилагоди себи и својим (свакако ограниченим) могућностима. Голубарници на врху старих пекиншких кућа, па и на уметничковој кући коју сада видимо као део венецијанског пара-павиљона, показатељ су те сналажљивости обичних људи, односно продукт једне осмишљене и примењене *тактике* којом људи 'доскачу' законским прописима и простор, као и сам живот, прилагођавају себи. Наиме, упркос забрани изградње другог спрата на кућама у одређеним пекиншким насељима, становници истих нашли су 'рупу у закону' која дозвољава изградњу голубаника на крововима кућа и то искористили – подигли су голубарнике али у њих нису сместили голубове већ су тај простор искористили за сопствене потребе, као радни или простор за одлагање ствари. Управо ту могућност искористила је и породица Сонг Донга, па нам он ту 'бравуру' сиромашних са поносом представља у Венецији – наравно, на новом локалитету и у измењеном контексту, Донгов 'голубарник' добија и нове улоге па складишти, тј. излаже дела других уметника и сада угошћава странце, посетиоце изложбе и госте Донгове куће. Користећи се 'старим' материјалима и играјући се значењима која они од раније поседују, као и онима која стичу након уметничке интервенције, Сонг Донг заправо демонстрира своју (уметничку) *тактику* којом посетиоце успева да увуче у своју вајарско-архитектонско-животну

---

<sup>308</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

структуру, спроведе их кроз једну *нову географију* и исприча им једну нову, 'малу' историју – историју већини неважну, историју која неће ући у историјске књиге и енциклопедије, али ће можда овако исприповедана дотаћи појединце, упутити их да се и сами упусте у истраживање своје 'мале' историје и са тако добијеним одговорима конструишу или деконструишу властити идентитет.

Сонг Донгово дело је, како смо већ претходно закључили, отворена просторна уметничка форма која иницира одређену (друштвену) ситуацију која се дешава и развија са учешћем посматрача који својим присуством, деловањем и интерпретацијима чине и довршавају дело. Оно што је 'пак посебно интересантно у случају овог дела, јесте вишеструка улога коју својим посетиоцима Донг намењује. Наиме, активно искуство простора (улице) по Мишелу де Сертоу догађа се у домену свакодневице где је урбани простор константно 'живљен'. Кретање људи, које је притом и елементарни облик искуства, тј. доживљаја града, он упоређује са исписивањем својеврсног 'урбаног текста' који испуњава градски простор, обликује га и даје му карактер; људи, *шетачи*, 'пак не само да нису свесни чињенице да су и сами део амбијента који управо они стварају, већ нису свесни ни *текста* који исписују све док не заузму други угао посматрања, издигну се из градске вреве и сагледају скоро непрегледно пространство лавиринта испред себе – то је промена која *шетача* претвара у *воајера*, не више активног учесника већ субјекта који је изнад и који може ишчитати текстове који се 'доле' исписују, и доћи до сазнања о простору којим је претходно прошао и притом сам стварао.<sup>309</sup> Управо таквом трансформацијом Сонг Донг као да жели да награди своје посматраче и посетиоце свог пара-павиљона. Донг најпре посматрача позива на учешће, увлачи га у своју ормарску структуру, оставља га да се сналази у том лавиринту и партиципира<sup>310</sup> у стварању уметничког дела чије је обресе и путање уметник претходно одредио. У наредном кораку, он посматрача који је управо 'савладао' лавиринт (и за то био

---

<sup>309</sup> Michel de Certeau, „Voyeurs or Walkers“, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр. 92-93.

<sup>310</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York, 2012; Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2004; Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham, 2012



награђен једним новим искуством простора, уметности али и *сопства*), позива у свој родитељски дом где му допушта да загвири у његов свет приватности, упозна се са историјом уметникове породице, односно начином живота у пекиншком предграђу током последњих сто година; како би 'пак видели и дела гостујућих уметника који излажу у Донговом павиљону, посматрачи се морају задржати у кући и чак попети на спрат, односно у голубарник. Труд да једноставно не заобиђу читав павиљон и не занемаре дела која су у њему изложена, Сонг Донг као да награђује, и ту на висини, *шетаче* и своје посетиоце претвара у *воајере* – промењен угао гледања посматраче задржава у голубарнику где не само да виде дела ту изложена, већ одакле на један другачији, 'воајерски начин'<sup>311</sup> могу посматрати дешавања у лавиринту којим су претходно и сами прошли, односно дешавања у читавом делу Арсенала. Шетаче и учеснике свог дела Донг награђује 'видиковцем' са ког могу ишчитати *текст* у чијем су исписивању претходно учествовали, а онда наставити пут са једним новим знањем како о уметнику, тако и о себи.

У Сонг Донгов пара-павиљон уткана је аутобиографска прича самог аутора, прича која говори о историји једне куће и једне породице. Уједно, Донгов павиљон је и дело које на најбољи могући начин осликава савременост Кине, земље која под утицајем глобализације доживљава огромне промене које сужавају простор дат традицији, и суштински деконструишу њен 'социјални екосистем'. Архитектонске и урбанистичке промене, како је већ писано, знатно су утицале на друштво и свакодневицу кинеских градова и становништва. Донг 'пак својим делом покушава да бар на тренутак врати атмосферу старог Пекинга, исприча људима о томе како се некад живело, и како је он сам живео у тој кући старој читав један век; сада, у новом реалном и друштвеном простору Венеције и Арсенала, Донг покушава да оствари контакт са својим новим суседством, задовољи своју чежњу, врати сећања и на њима изнова конструише свој идентитет. Искуство колективног одрастања, учења и живљења, Сонг Донг сматра непроцењивом вредношћу – он реконструише то искуство, театрализује своје проживљено задовољство у форми која сада рачуна на физичко (али и емотивно) укључивање

---

<sup>311</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

посматрача. Сонг Донг уступа публици свој простор и предлаже размену искустава која ће покренути процесе идентификације како ког самог уметника тако и код посматрача. Он истиче важност културе сећања, односно скреће пажњу на улогу и значај 'мале историје' у процесима конструкције и деконструкције идентитета.<sup>312</sup> У настојању да покрене размену и процес(е) идентификације са посматрачима, Сонг Донг на уласку у венецијански Арсенале подиже свој *Пара-навилон* и кроз исти спроводи (своје) посетиоце – он са њима дели своју 'малу' историју, односно своје *приватно* чини *јавним* и доступним другима.

### **Гордана Каљаловић Одановић: *Нежно и чврсто***

Своју 'малу' историју пре неколико година са публиком је поделила и домаћа уметница Гордана Каљаловић Одановић. У оквиру пројекта-изложбе *Нежно и чврсто* уметница је 2008. године у београдској галерији *Звоно* изложила циклус радова који за тему, па и циљ, имају трагање по породичној историји и властитим успоменама на период детињства и ране младости. Сам процес 'враћања' историји, преиспитивања, суочавања са прецима, сопственим успоменама и сећањима, је нешто у чему Гордана Каљаловић налази задовољство – посматрана са дистанце, историја постаје задовољство, претвара се у вредно архивско подручје од којег човек не бежи већ му се са ишчекивањем враћа и у њему трага за непознатим и заборављеним. Управо тако се мени чини да Гордана Каљаловић види историју и приступа истој – са радошћу али и стрепњом, промишљено, контролисаном емоцијом и свакако, са пуно поштовања.

„Пројекат *Нежно и чврсто* је вид сентименталног путовања кроз породичну историју“<sup>313</sup> – овим речима Гордана Каљаловић отвара свој текст у пратећем каталогу изложбе који је и сам мало уметничко дело поклоњено посетиоцима; затим нас упознаје са ставом Тенеси Вилијамса (Thenesi Williams) – „Да би се

---

<sup>312</sup> Подсетићемо да Филип Аријес и Жорж Диви у својој опсежној историји приватног живота пишу о праксама сакупљања и чувања успомена, тј. реликвија погодних за сећање и присећање, као о изузетно драгоценом материјалу на којем аутор-архивар конструише своју историју, а према томе и свој идентитет. Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 4 - od francuske revolucije do Prvog svetskog rata*, Clio, Beograd, 2003.

<sup>313</sup> Gordana Kaljalović, *Nežno i čvrsto*, Galerija Zvono, Beograd, 2008.

одрасло потребно је раскинути нежне и чврсте везе детињства“, који јој је послужио као оквир у који је сместила своје истраживање прошлости, породичне и личне историје. И већ са ове две одреднице којима ауторка отвара па и дефинише читав пројекат, нама посматрачима постаје јасно на какав смо се то *пут* упутили и какво је дело пред нама. Гордана Каљаловић се бави *сопством* и на први поглед заиста не изгледа да је посматрачи, или било ко други, интересују; окренута је себи и преданом истраживању своје прошлости. Фотографије су њен главни истраживачки материјал јер, како и сама каже, дају могућност да се посредством њих 'оживи' и инсценира прошлост, а онда изведе и једна врста самоистраживања, покретања меморије и дефинисања властитог идентитета.

Гордана Каљаловић отвара породичне албуме и повезује слике са сопственим сећањима, успостављајући тако драгоцену спону између прошлости и садашњости, односно омогућавајући везу између прошлости, садашњости и будућности. Ролан Барт у *Светлој комори*<sup>314</sup> говори о томе да је фотографија историја, и гледајући једину нађену фотографију мајке након њене смрти, на којој она притом има свега пет година, себи поставља можда и суштинска питања: да ли сам је познавао, да ли је то она, да ли је још увек жива или не? Фотографија умртвљује тело, захтева позирање, због чега се *Ја* никада не подудара са сликом коју она даје – јер *Ја* је вишеструко и у покрету, а фотографија тврдоглава и статична. Фотографија је по Барту, неприродно раздвајање свести од идентитета, медиј који субјекат преображава у објекат. Она увек представља предмет, другог, отвореног за разна читавања; смрт је *eidos* фотографије јер се на њој не види особа у њеној суштини, онаква какву је можда познајемо, већ се види само једна поза, залеђени тренутак који је сада већ део прошлости, особа која се може назвати маском, а маска је смрт. Процес сусретања са фотографијом, који притом значи и микро-искуство смрти, сам по себи је болан, док када се ради о вољенима, постаје чак неподношљив због ризика да можемо остати без *праве слике* нама драге особе. Фотографија је сведочанство да је неко ко је сада већ само предмет (објекат) био стваран, и потајно нас наводи на веровање да је још увек жив; међутим, тренутак у

---

<sup>314</sup> Rolan Bart, *Svetla komora: nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2003.

ком је он фотографисан одавно је прошао, па нам фотографија уједно сугерише и да је прамет који она представља већ одавно мртав. Фотографија је зато успомена која наводи на сећање и посматрача припрема на извесност његовог будућег нестанка. Могли би смо рећи да Гордана Каљаловић пролази кроз једно такво искуство и отварајући своје албуме и сусрећући се са фотографијама оживљава оно микро-искуство смрти о којем Барт говори. Фотографије које публици презентује су вероватно фотографије са *punctum*-ом<sup>315</sup>, односно фотографије које су је боцнуле, посебно дирнуле, изазвале ону 'светлећу тачку' у њој баш као што се то дешава у *cameri obscuri* – то су поједине њене фотографије из младости и, баш као у Бартовом случају, портрети њених женских предака. Уметница је на најбољи начин презентовала ликове своје мајке, баке, и других блиских рођака, показујући тако колико су за њу оне значајне, колико су међусобно и посебно са њом повезане; фина обрада како фотографија тако и рамова који их уоквирују, указује на пажњу и поштовање са којом је Каљаловић приступила овим портретима у којима као да не види само себи драге особе, рођаке, већ и 'учитељице'. Упркос трауми и сучељавању са смрћу које ове фотографије изазивају, Гордана Каљаловић од њих не бежи, већ стварајући тако контратежу, у њима налази и задовољство – она је спремна да учи од својих предака, има жељу да реконструише своју историју и на тим темељима изнова изгради свој идентитет.

У оквиру циклуса *Нежно и чврсто* Гордана Каљаловић успева да фотографију на један сасвим изузетан начин претвори у, условно речено, скулпторски материјал. Она не жели да сакрије своје изворе већ директно се користећи тим својим истраживачким материјалом, тј. самим фотографијама, ствара префињене скулпторске форме – фрагилне, изузетно тактилне, прочишћене а уједно богате, једноставне а комплексне, чисте, беле. Њен јединствени осећај за форму и материјал у потпуности долази до изражаја, а нама посматрачима остаје само да приметимо да је уметница истим тим осећајем, тј. *додиром* обликовала не само свако појединачно дело, већ и читаву изложбу, простор изложбе, па чак и каталог који ту изложбу отвара и уоквирује. И зато овде морамо направити

---

<sup>315</sup> Видети: Rolan Bart, *Svetla komora: nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2003.

изузетак и у анализу пројекат-изложбе *Нежно и чврсто* кренути од самог каталога са ког нас продорно око ауторке гледа. Она нас посматра, нас посматраче – не изгледа као да нас оптужује за радозналост, али не изгледа ни као да нам даје одобрење да се загледамо у тај њен поглед, тј. читав свет који се иза њега крије, јер ми смо ипак странци, ми смо она продорна јавност која не зна за границе и не поштује ничију приватност. Кратко је растојање између *гледања*, које подразумева задржавање погледа субјеката једног на другом, и воајеризма који у читав процес продуженог гледања уводи задовољство.<sup>316</sup> Морамо се питати онда ко овде кога гледа, и ко је овде заправо воајер – уметница, посматрач или обоје? „Поглед је ствар избора“<sup>317</sup>, и најчешће подразумева реципроцитет гледања, осим у случају надзора и воајерског погледа. Међутим, са Горданом Каљаловић и њеним *погледом* посматрач се среће само посредно – она је ипак *објект* представљен фотографијом, што посматрачу оставља слободу и простор да је гледа, без скривања и много претварања. Његов поглед тада се претвара у воајерски поглед којим субјект-посматрач себи обезбеђује задовољство. Џонатан Крери (Jonathan Crary) указује на промену која се дешава у другој половини XIX века када се јављају нови начини виђења, односно када универзалност виђења коначно бива уздрмана, а захваљујући новим концептима *субјекта знања* и *техника моћи*, почиње да се говори о субјективном виђењу.<sup>318</sup> Све до XIX века сматрало се да постоји директна веза између посматрача и објекта, јер је виђење пратило тзв. модел *camere obscurae*, справе за коју се веровало да гарантује приступ 'објективној истини' о свету; промена је 'пак подразумевала значајно већу улогу субјекта у самом процесу гледања, односно идеју по којој се тело појављује између објекта и посматрача, због чега виђење почиње да зависи и од тога како појединачно тело прихвата 'слику'. Поглед посматрача који се загледао у фотографију уметнице на корицама каталога је *субјективан поглед* који код посматрача изазива различите емоције и реакције; однос између њега и ауторке, односно објекта посматрања овог воајера, сасвим је интиман и сигурно пристрасан. Можда Гордана Каљаловић

<sup>316</sup> M. Rush, „Security Art“, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 26 (1), 2004, стр. 113.

<sup>317</sup> John Berger, *Ways of Seeing*. London, British Broadcasting Corporation, Penguin, London, 1972, стр. 8.

<sup>318</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, The MIT Press, 1992; Jonathan Crary, „Modernizing Vision“, у Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1998, стр. 29-49.

својим оком упозорава, и њиме попут својеврсног штита покушава да сачува своју приватност, али прави и упорни воајер неће одустати – сучељавање очи у очи није увек пријатно, али овде је пред посматрачем ипак фотографија, субјект који је (само) објект (посматрања). Сусрет са фотографијом није увек пријатан јер као што је у Барт писао у *Светлој комори*, субјекта суочава са смрћу; ипак, воајерска жеља<sup>319</sup> у посматрачу надвладава и он се, задовољавајући ту своју потребу, упушта у посматрање и тако залази у приватни свет уметнице.

Посматрачи који најпре издрже Горданин поглед, загледају се у њега, а онда га и 'надвладају', претварају се у воајере Горданине приватности који са сигурне дистанце и свог привилегованог положаја 'учествују' у њеној интими, њеном истраживању, животу. Ипак, Каљаловић је свесна тог погледа и иако не може да га контролише, она га бар усмерава на оне фрагменте приватности које је спремна да подели са светом и изнесе у јавност. Она јавности представља своју породицу, своје корене, своју *тактику* враћања 'малој' историји помоћу које је успоставила лични наратив. Све оно што посматрањем ових 'материјала' посматрачи буду сазнали и у исте учили, њихово је; уметница је изложили свој текст а онда га препустила воајерима чија га субјективна виђења сада обликују, прилагођавају њиховим личним потребама и одговарају на њихова питања. Оно што 'пак морамо истаћи је да *текст* Гордане Каљаловић није једноставан нити лако читљив, изузетно комплексан и пун аутоцитата; отварањем оног каталога који смо већ спомињали, посматрач (као да) листа Горданин интимни дневник, док уласком у малену београдску галерију *Звоно* (као да) провирује у ауторкину шкрињу сећања или неку лепу старинску музичку кутију, можда чак и са дуплим дном у којој се чувају женске успомене.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> У својој теорији сексуалности Фројд међу перверзије сврстава и воајеризам који дефинише као претерану потребу посматрања која је иначе у присутна у сваком сексуалном односу.

<sup>320</sup> Да ово поређење изложбе-пројекта *Нежно и чврсто* са кутијом није неутемељено и да има везе са претходним радовима Гордане Каљаловић показује изложба чији је иницијатор била управо ова уметница, а која је као главни мотив, тј. задатак, имала рад са кутијом. Објашњавајући концепт те изложбе која је носила назив "Secrets & intimacies: Unknown Things", а такође је била одржана у галерији *Звоно*, сада већ давне 1997. године, Гордана Каљаловић каже да „када кажемо кутија мислимо на неку унутрашњу собу, на тајну, интимност, сигурно место, отварање, затварање,

У тој кутији, скривени а изложени јавности, налазе се најразличитији предмети који су део ауторкине историје, успомене које иницирају сећања и наводе на промишљање о прошлости, а тако и о садашњости и будућности. Сасвим посебно место међу овим артефактима прошлости припада оним већ помињаним матријархалним портретима који заузимају и централно место у поставци изложбе. Ови црно-бели портрети Горданине мајке, тетака и баки, лепо презентовани, увеличани, пресликани на гоблен платно и уоквирени чипком, показују са којим се поштовањем ауторка односи према својој историји и својој породици, и уједно јасно сугеришу тему женског рада. Иако ови портрети нису заиста изведени у везу, већ принтани на платну при чему су само рамови допуњени и украшени чипком, чини се да њима Каљаловић жели да направи једну врсту 'варке' и реферишући на гоблен, изложи сасвим савремено машински изведено дело. Ово поигравање ауторке никако се не може сматрати случајним јер управо појам женског рада (у уметности) и текстилног медија као искључиво женског у уметничко-занатском раду, јесу теме феминистичких истраживања у оквиру теорије и историје уметности. Вез, као и друге изражајне форме у текстилу, посебно су интересантне феминисткињама јер оне исти друштвени и историјски систем сматрају одговорним како за секундарни статус текстила у оквиру уметничког поља, тако и за маргинализован статус жене у друштву. Гризелда Полок и Розика Паркер у свом сада већ чувеном тексту *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*<sup>321</sup> наводе да се почетак 'раздвајања', а самим тим и различитог вредновања, занатско-уметничких форми (међу које спада и текстил) од других привилегованих форми попут слике (сликарства), може пратити још од ренесансе и приписати како постепеном разбијању средњовековног система еснафа, тако и каснијим променама уметничког образовања које се дешавају током XVII века. Захваљујући овим системским процесима успостављена је хијерархија која до данас није битно измењена, а према којој је декоративна уметност уметност ниже вредности, јер се

---

али најпре, на женске форме". ([http://www.womenbeyondborders.org/j\\_yugo.htm](http://www.womenbeyondborders.org/j_yugo.htm), приступљено 16.05.2014, 11:10 PM) Моје је мишљење да је *Нежно и чврсто* на неки начин управо разрада ове идеје где уметница престаје да ради са једним објектом, кутијом, и на исти начин (а како је управо ту кутију раније описала) третира целу галерију.

<sup>321</sup> Griselda Pollock, Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, New York, 1981.

сматра да је за њено извођење битнија спретност него интелектуални напор.<sup>322</sup> Проблем за феминистички оријентисане ауторе лежи 'пак додатно у чињеници што је декоративна уметност, посебно вез и рад са текстилом, повезивана готово искључиво са женским уметничким радом, односно детерминисана као искључиво женска. Розика Паркер напомиње притом да је ова јасна асоцијативна веза између веза и жене културално конструисана, а никако биолошка.<sup>323</sup> Она указује на то да је почевши од XVII века, један од главних метода 'уписивања женскости' у девојчице био кроз вез и друге текстилне форме које су се већином радиле по узорку, ограничавајући тако креативност и могућности индивидуалног изражавања жене. Својим радовима који 'имитирају' вез Гордана Каљаловић покушава да се супротстави традиционалном виђењу жене, тј. улози која је потпуно ограничавајућа и девалвирана а намењена жени; уједно, она ре-афирмише женски ручни рад и труди се да њиме сада код публике изазове реакције које одступају од оног виђења које ће вез изнова повезати са женском слабошћу и одредити га као дело ниже (уметничке) вредности. Принтом који имитира вез она као жена која приказује жене демонстрира своју надмоћ и женски текст исписује не-женским језиком. Реинтерпретирајући историју, Каљаловић покреће процесе идентификације кроз које ће се и њен и посматрачев идентитет конституисати, потенцијално и идентитет оних на сликама приказаних жена које су (биле) одређене као *друге*, односно различите и (мушкарцу) подређене, а чија прича тек кроз лични / породични наратив Гордане Каљаловић бива откривена.

Са овом идејом Гордана Каљаловић 'ствара' и (публици) показује и друге, истом поетиком обликоване артефакте прошлости – тако, поред женских портрета њених рођака, ту се нашла и плава хаљиница за девојчице која виси са плафона и у декоративним медаљонима приказује слике уметничине мајке, ту је књига истог назива као и изложба, чврстих корица и меких, нежних, филцаних страница

---

<sup>322</sup> Griselda Pollock, Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, New York, 1981, стр. 50.

<sup>323</sup> Видети: Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, I. B. Tauris, London and New York, 2010.



на којима су испринтане породичне фотографије, а ту је и *Дневник одрастања*, такође са низом фотографија које прате одрастање уметнице; изложбу употпуњују и два објекта, један који је заправо двострано огледало са аутопортретом ауторке и кадром Горданиног ока са друге стране, и други назван *Сентиментално путовање* који је једна бесконачна трака са низом фотографија која се попут бубањ механизма за покретање филма непрекидно врти у круг стварајући утисак понављања и кружења времена. Ту је још и вишеслојна анимација, цртана, снимана, са девојчицом која се љуља и звуком који мами посматраче из позадинске собе галерије. И то је садржај Горданине кутије, материјал на којем је конструисала свој идентитет а затим решила да га изложи, односно подели са посматрачима чија сећања такође жели да потакне. Међутим, да ли се посматрачи заиста сећају и крећу на путовање кроз сопствену историју док их унутар Горданине 'кутије' гледају та *туђа* лица и док се пред њима отвара *туђ* дневник одрастања?

Одговорићемо питањем: зашто да не? Психоаналитички концепт *трансфера* „подразумева да се психичка вредност једне репрезентације може преместити на другу репрезентацију, која је са првом асоцијативно повезана“<sup>324</sup>; у питању је механизам који нам омогућава да начинимо „психичку промену вредности тог материјала“<sup>325</sup>, односно да преузмемо туђе и посматрамо га / доживимо као наше. У овоме се крије и одговор на претходно питање – управо нам трансфер омогућава да гледајући у туђа лица Горданиних рођака и њене успомене на детињство евоцирамо сопствене успомене, сећања, призовемо властити 'малу' историју и конструишемо / деконструишемо идентитет. Значајно је притом истаћи да је *тактика* којом се Гордана овде служи, а која јој омогућава да деловањем (њених) приватних текстова у јавном уметница покрене процесе идентификације и обликовања како њеног тако и посматрачевог идентитета, заправо *тактика* којом се служе многи савремени уметници. Наиме, од деведесетих година до данас

<sup>324</sup> Jos de Mul, „Sigmund Frojd: Estetika nesvesnog“ у Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (eds.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009, стр. 46.

<sup>325</sup> Цитат Сигмунда Фројда из књиге *Тумачење снова* (Матица српска, Нови Сад, 1981), наведено према: Jos de Mul, „Sigmund Frojd: Estetika nesvesnog“ у Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (eds.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009, стр. 46.

глобалном уметничком сценом доминирају наративи које би смо могли окарактерисати као 'индивидуалне', односно наративи у којима уметници полазе од свог приватног и управо то *приватно* претварају у уметничко дело; уосталом, управо ти и такви наративи тема су ове студије у којој их ми анализирамо и изводимо закључке о њиховој улози унутар савременог друштва. Међутим, важно је прихватити да ти 'индивидуални' наративи нису нешто сасвим ново у свету уметности већ да, с обзиром на услове савремености, представљају логичну разраду претходних уметничких пракси – уметници су морали променити и прилагодити своје *тактике* условима савремености како би сама уметност опстала а они се изборили за место са ког ипак могу утицати на друштво и јавни дискурс. Овако сагледани, 'индивидуални' наративи показују се заправо као широке разраде и варијације на тему колективног – јер како пише и Гао Минглу (Gao Minglu), све оне фотографије које би требало да су личне и посебне и са јединственим и индивидуалним карактеристикама, попут породичних и других фотографија (из) приватног живота, заправо се не разликују много и у бити су идентичне, осим разлике коју носе сами ликови који се на њима појављују.<sup>326</sup> Наратив Гордане Каљаловић Одановић јесте 'индивидуалан' и саткан од фотографија саме уметнице, њених предака и људи који је окружују и који су утицали на њу током периода одрастања, али то 'пак не спречава посматрача да замени ликове, да дотакнут емотивном причом уметнице о одрастању и изградњи сопственог идентитета, и сам отвори своју 'шкрињу сећања', дозволи себи да у Горданином огледалу види и ауторку али и себе, и допусти својој имагинацији да оне *туђе* портрете преслика ликовима који су њему блиски и значајни – када то учини, схватиће да је већ одавно међу записима и сликама своје 'мале' историје, да је на путу преиспитивања и конструкције / деконструкције сопственог идентитета.

---

<sup>326</sup> Gao Minglu, „'Particular time, specific space, my truth': total modernity in Chinese contemporary art“, Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008, стр. 149.

## Владимир Перић: *Музеј детињства*

Детињство је једна од фаза у развоју човека, рани ниво у циклусу људског развоја током којег се одвија рапидни раст детета и његово сазревање. Али, осим што је биолошка чињеница, детињство је и тема уметности, у шта смо се уверили анализирајући и дела Гордане Каљаловић и Сонг Донга. Уметници схватају важност улоге коју детињство има у конструкцији идентитета појединца и зато га не занемарују већ постављају као своју тему – они не само да се баве сећањима и успоменама на основу којих исписују или преправљају своје 'мале' историје, већ и озбиљно преиспитују детињство као друштвени конструкт. Један уметник 'пак чини се да је у том смислу отишао знатно даље од других – Владимир Перић детињству је посветио читав један музеј са десетинама хиљада артефаката. Перићев *Музеј детињства* посвећен је 'малој' историји, али не само његовој већ свих оних који су одрастали кроз другу половину прошлог века. За разлику од Сонг Донга и Гордане Каљаловић који своје наративе граде на личним историјама, сећањима и успоменама, Владимир Перић у оквиру пројекта *Музеј детињства* сакупља не само своје већ и туђе успомене (на детињство) и од различитих, а у оквиру музејске збирке презентованих, 'малих' историја посматрачима (баш као што то и он сам чини) оставља да се препознају и 'саткају свој текст'.

Владимир Перић говори о детињству у једном специфичном друштвеном контексту каква је била Социјалистичка Федеративна Република Југославија, због чега се његов *Музеј детињства* може видети и као тематски музеј земље која је данас већ увелико део историје, односно која већ годинама, и више ни у каквој форми, не постоји. Иако се разлози због којих је уметник своје дело назвао музејом и конципирао као музеј већ могу наслутити, неопходно је отворити нешто ширу расправу о томе. Пре свега, неопходно је направити разлику између *збирки*, које представљају углавном персонализоване и не-уређене колекције предмета, и институције *музеја* који се још од свог настанка крајем XVIII века налази у средишту друштвеног, етичког и политичког формирања грађанства, а који као један од најсјајнијих и најмоћнијих жанрова модерне фикције са другим облицима идеолошке праксе дели различите методе производње и фактуализације знања и

његове друштвно-политичке примене.<sup>327</sup> Музеји су изузетно моћне институције јер 'портретишу' историју и тако је претварају у оно 'опште знање' на којем се гради идентитет читавог друштва. Чињеница да Владимир Перић своје дело именује као музеј а не збирку не може бити занемарљива, и може указати на потенцијалну жељу аутора да своје дело учини институционално утицајним на праксе свакодневног живљења и конструисања историје друштва и његовог идентитета. Важно је 'пак напоменути и да замисао *музеја* као уметничког дела у визуелним уметностима није сасвим нова, и да своје корене има у оним Дишановим кутијама у којима је он сакупљао и класификовао своје радове и драгоцености, стварајући тако минијатурна складишта, како пише Шуваковић, нешто између шкриње, књиге и имагинарног музеја.<sup>328</sup> У постмодерни која читаву историју види и третира као све-присутну и увек и свуда доступну, замисао музеја, баш као и архива и библиотеке, у потпуности постаје оправдана, а претвара се чак и у реалне уметничке пројекте какав је и *Музеј детињства* уметника-архивара Владимира Перића. Међутим, остаје питање зашто Перић тај свој *музеј* посвећује баш детињству? Један од одговора, психоаналитички, могао би бити да је разлог томе што се детињство заправо никада и не завршава, што ми трауме и конфликте из тог периода стално преносимо у нове животне ситуације и поново их одигравамо; несвесни (тих) траума, баш као и правих значења оних 'успомена покривалица'<sup>329</sup>, људи упорно понављају исте грешке – решење томе 'пак нуди и уметност, која има одређене механизме и својства посредством којих појединце успева да суочи најпре са њима самима, а онда и са светом који их окружује. Уметност помаже људима да на светлост дана извуку потиснуто, да се суочавајући се са делима уметности заправо суоче са собом. Уметност види и невидљиво, небитно и подразумевано, и људима управо то предочава; такође, уметност зна да своје поруке и своја знања смести у привлачна 'паковања' којима ће привући и освојити публику, и учинити је свесном онога што она сама не примећује или намерно држи по страни. 'Мала' историја једна је од тих тема које се потискују, занемарују, и држе по страни

---

<sup>327</sup> Donald Preciozi, „Zbirke / muzeji“, у Robert S. Nelson, Ričard Šif (eds.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, стр. 486-487.

<sup>328</sup> Мишко Шуваковић, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 141.

<sup>329</sup> Sigmund Frojd, *Psihopatologija svakodnevnog života*, Matica srpska, Novi Sad, 1976, стр. 103-110.

из разлога које смо већ навели на почетку поглавља; у једном од тих 'привлачних паковања' Владимир Перић ту 'малу' историју (детињства) чини јавном и доступном, чини је делом искуства сваког посетиоца његовог музеја.

Институционалну моћ колекционирања, класификовања и интерпретације током постмодерне преузали су уметници који, како би били у могућности да продукују нова, односно суштински савремена и савремености прилагођена уметничка дела, себи обезбеђују и неке додатне компетенције које их чине дораслим изазову који се налази пред њима. Уметници пре свега почињу на један другачији начин, сасвим концизно и рационално, да организују своја сазнања и менталне концепте у дела која су у исто време и документи, односно утемељене и важне (уметничке и друштвене) анализе; уметници заправо почињу да се баве *администрирањем*, па теоретичар и историчар уметности Бењамин Бухлох (Benjamin H. D. Buchloh) изводи чак закључак да је последњих деценија на делу својеврсна *бюрократизација уметности*.<sup>330</sup> Уметници излазе из својих некада уско дефинисаних улога и лагано преузимају компетенције кустоса, археолога, етнографа, филозофа, трговца, занатлије, историчара, али по потреби и друге које овде нисмо набројали – уметници желе да буду на нивоу задатка, односно да буду спремни да одговоре на сваки изазов сада већ размаженог и новина незаситог савременог друштва. Међутим, доба великих открића и космичких освајања су прошла, све је већ познато и више пута рециклирано, а ако и има нечег још неоткривеног, за те подухвате сасвим сигурно више нема ни новца ни истинске жеље. Велика открића више нису могућа ни у уметности, и колико год желели да публици прикажу нешто спектакуларно и велико, савремени уметници могу приказати само *човека* и оно што је од њега остало; они зато излазе са наративима способним да изазову снажну емоцију код посматрача и натерају их да се, упркос кризи у којој свет већ годинама егзистира, окрену себи и сачувају (бар) *сопство*. Чини се да управо такве реакције код посетиоца *Музеја детињства*

---

<sup>330</sup> Видети: Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, у Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, стр. 117-155. Текст доступан и на: [danm.ucsc.edu/~dustin/library/conceptual\\_art\\_1962\\_1969.pdf](http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/conceptual_art_1962_1969.pdf), приступљено 20.04.2012, 6:12 PM

жели да изазове и уметник-историчар Владимир Перић. Он нас (посматраче) спроводи кроз прошлост и садашњост, и тако припрема за будућност; он је свестан да смо током нашег пута кроз свет и живот много тога загубили, да смо много тога заборавили, и зато се труди да нас сада на то подсети.

Владимир Перић враћа се свом детињству у некадашњој СФРЈ, присећа се својих омиљених слаткиша, играчака, дечијих јунака, и сада прикупља све оне предмете који су успомена и артефакти сећања на његово детињство, али и детињство многих других, тј. свих његових савременика. Драгоцености које Талент сакупља заправо су заоставштина једног прошлог времена, не тако давне епохе заједничке већини некадашњих Југословена који су у њој одрасли и формирали властити идентитет. Владимир Перић креће од сопствених сећања на период одрастања али се ту не зауставља већ шири причу и оквире свог истраживања, па сакупља све оне артефакте који имају везе са детињством а део су прошле југословенске епохе. Он не приповеда само своју причу о одрастању и баш зато своју колекцију и назива музејом, тј. труди се да оформи *Музеј детињства* који ће сведочити о одрастању унутар специфичног контекста бивше Југославије. У колекцији Владимира Перића не налазе се само предмети, играчке, паковања деци омиљених кондиторских производа, већ је ту и огромна фото-архива, као и свеске, књиге, дечји дневници које је уметник сакупио и сада презентује јавности, можда баш онима који су те дневнике (на)писали, који су неке своје фотографије у међувремену загубили, поједине свеске бацили... Све те материјале Перић се труди да пронађе и учини делом свог музеја. Он се окреће својој прошлости и из ње црпи идеје, али ни свој воајерски инстинкт и поглед не ограничава јер је свестан да се у тим заосталим фрагментима туђих живота налазе драгоцени материјали и реквизити за његов *Музеј детињства*. Сакупљач<sup>331</sup>, уметник и воајер, Владимир Перић обезбедио је тако на хиљаде артефаката који

---

<sup>331</sup> Важно је истаћи да *Музеј детињства* није први пројекат Владимира Перића који подразумева акумулацију предмета. Праксе прикупљања и 'оживљавања' предмета карактеристичне су за Перићев рад, како из периода када се представљао псеудонимима Talent и Talent Factory, тако и у новој фази (*Музеј детињства*) када се потписује својим правим именом. О раду овог уметника-архивара током деведесетих година прошлог века видети у Jasmina Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Radio B92, Beograd, 1998, стр. 138-141.

сведоче о (југословенском) детињству; користећи се потом техникама правог уметника-историчара<sup>332</sup> Владимир Перић успева да сачини и публици презентује сасвим 'отворене' наративе који ће их потаћи на сећање, навести их да заједно са њим крену паралелним путевима прошлости и садашњости, критички се поставе спрам њих и читавајући нека сасвим индивидуална значења у његов 'текст' заправо изведу неке нове закључке о себи, својој индивидуалној и колективној историји, и то знање примене у савремености.

Рад на пројекту *Музеј детињства* Владимир Перић започео је 2006. године након што је завршена његова претходна десетогодишња стваралачка фаза под псеудонимом *Talent Factory*. Перић је тада решио да на сцену коначно ступи под својим правим именом<sup>333</sup> и отпочне интересантан развојни пројекат под називом *Музеј детињства*, такође планиран да траје једну деценију; финални циљ пројекта је оснивање и отварање правог Музеја детињства у Београду за који уметник активно свих ових година тражи простор и нада се да ће на крају заиста и бити реализован. У међувремену Владимир Перић је више пута излагао делове збирки тог потенцијалног музеја приказујући тако јавности напредак у свом колекционарско-истраживачком раду који је уједно и напредак у формирању музаја; такође, тим изложбама-пресецима, успео је да привуче публику својој

---

<sup>332</sup> Видети: Mark Godfrey, „The Artist as Historian“, у Rosalind Krauss, Annette Michelson, George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Leah Dickerman, Devin Fore, Hal Foster, Denis Hollier, David Joselit, Carrie Lambert-Beatty, Mignon Nixon, and Malcolm Turvey (eds), *October* No.120, The MIT Press, Cambridge MA, 2007, стр. 1407-172. Текст доступан и на: <http://74.220.219.113/~murraygu/wp-content/uploads/2012/05/Godfrey.October.07.pdf>, приступљено 18.10.2012, 5:47 PM

<sup>333</sup> Интересантно је да се Перићев рад може поделити у три десетогодишње фазе током којих је овај уметник излагао и излаже под различитим именима. Тако, у првој фази која је трајала од 1986-1996. године Перић је излагао под псеудонимом *Talent*, док је у другој фази (1996-2006) променио псеудоним у *Talent Factory*. Када је започео рад на новом десетогодишњем пројекту *Музеј детињства* 2006. године Перић је одлучио да излаже под својим именом. Као одговор на питање зашто 'укида' *Talent Factory*, у интервјуу датом порталу *SEEcult.org* Перић каже да је Политикина награда (коју је добио те 2006. године) „покварила његов имиџ ружног пачета и (да) представља леп начин да се сиђе са сцене“ ([http://www.vladimirperic.rs/pdf/intervijui/MUZEJ%20DETINJSTVA%20POSLE%20GASENJA%20TALENT%20FACTORY\\_Intervju\\_SEEcult.org\\_2006..pdf](http://www.vladimirperic.rs/pdf/intervijui/MUZEJ%20DETINJSTVA%20POSLE%20GASENJA%20TALENT%20FACTORY_Intervju_SEEcult.org_2006..pdf), приступљено 13.03.2015, 06:48). Чињеница да тек *Музеј детињства* Владимир Перић излаже под својим именом, и да то чини након нешто више од две деценије каријере, може значити да са овим пројектом уметник коначно жели 'лично' да се обрати посматрачима; он ствара музеј, институцију која чува историју и артефакте прошлости, али у исто време као да жели да не буде не аутор (музеја) већ (само) један од посетиоца, обичан појединац са обичном именом и презименом, који ће унутар *Музеја детињства* трагати за сопством и сопственом историјом.

идеји као и да оне једном већ заинтерсоване држи на окупу и континуирано и одговорно их обавештава о новостима.<sup>334</sup> Колекцију овог још увек фиктивног *Музеја детињства* за сада чине играчке, гардероба, друштвене игре, амбалажа кондиторских производа, фотографије, бележнице, споменари, односно сви они предмети који сведоче о 'малим' а заборављеним људским историјама. По речима самог уметника две трећине тих предмета пронађено је на бувљацима, док ону преосталу трећину чине предмети добијени од пријатеља, купљени на интернету, откупљени од колекционара, добијени од донатора, док су поједини чак купљени и у антикварницама.<sup>335</sup> Са правом страшћу истинског колекционара Перић сакупља предмете који су били део свакодневице у периоду уметничког детињства, предмете које је већина његових савременика већ почела да заборавља. У питању су некада *вољени објекти*, јер како Бодријар пише, објекти који окупирају наш свакодневни живот у ствари су 'објекти страсти' у које је на одређен начин уткано и са којима је испреплетано власничко *Ја*; њихова 'веза' са субјектом вишеструка је јер они су део простора који човека окружује, материјална тела са којима се човек повезује, а у исто време и менталне слике у свести субјекта чија значења су притом само њему позната.<sup>336</sup> Ови предмети понекад су чак и фетишизирани, што би могао бити случај и код Владимира Перића који ове свакодневне објекте, у његовом случају 'дечје тричарије', већ годинама страствено сакупља, а онда системом класификовања и презентовања над њима покушава да успостави контролу – контролу над предметима, а никако над текстом историје који исписује, нити над сећањима посматрача којима уметник оставља могућност за индивидуалне интерпретације.

Тренутак сусрета посматрача, односно посетиоца *Музеја детињства* са предметима који се у том музеју налазе, предметима њему познатим али неретко

---

<sup>334</sup> У том смислу чини ми се важно поменути да *Музеј детињства* има своју активну Фајсбук страницу која се уредно и активно одржава, и на којој је могуће прегледати огроман број фотографија потенцијалних артефаката овог музеја, као и добити основне информације о пројекту и до сада реализованим изложбама. Видети: <https://sr-rs.facebook.com/muzej.detinjstva>

<sup>335</sup> <http://www.aleksandarzograp.com/writes/TALENT%20ili%20RIZNICA%20SLATKE%20EFEMERIJE.html>, приступљено 20.05.2014, 02:44 PM

<sup>336</sup> Видети: Jean Baudrillard, „The System of Collecting“, у J. Elsner, R. Cardinal (eds.), *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London, 1994, стр. 7-24.



заборављеним, изузетно је драгоцен; фрагменти детињства које већина загуби на животном путу, занемари или чак заборави, сада су прикупљени за потребе формирања и отварања једног *Музеја детињства* чија ће тематска збирка сведочити о једном историјском периоду, и уједно све своје посетиоце наводити на присећање на период властитог детињста који се може али не мора поклапати са историјским периодом који Перић истражује и кроз збирку *Музеја детињства* презентује. *Музеј детињства* је колекција артефаката који самог уметника и његове савременике подсећа на период (њиховог) детињства, презентује им њихове појединачне и уједно заједничке успомене у које 'пак они сада могу пројектовати своја сећања и емоције, и склопити своју 'малу' и само њима битну историју; међутим, Музеј детињства није отворен само онима који су ту савременост коју он презентује доживели већ и онима којима је она можда непозната, а који из ње могу научити нешто – како о својим прецима можда, тако и о историји (и традицији) земље која је у међувремену нестала.

Једну од интересантнијих збирки овог још увек фиктивног музеја чине паковања и амбалаже кондиторских производа, слаткиша у којима је као дете вероватно уживао сам уметник, али и већина оних чије се детињство може лоцирати у годинама друге половине прошлог века. Ту су Лени, Киско, Кандит, Бата и Сека, Галеб са чијих се паковања смеше дражесна дечја лица која су годинама привлачила погледе деце и родитеља потрошача. У питању су углавном производи који су у међувремену нестали са нашег тржишта, или се управо сада, после дуге паузе, враћају у понуду. Наиме, разлог томе лежи у подударности временског оквира који Перић истражује са историјом СФРЈ, што је заправо чињеница на коју смо већ више пута указали. Преклапање југословенске историје, и како се на основу ових амбалажа може уочити, заиста сјајне епохе југословенског дизајна и продукције паковања, са личном историјом уметника и његових савременика, заправо чини *Музеј детињства* сјајним примером преклапања личне (приватне) и оне званичне, опште, југословенске (јавне) историје. Међутим, чија је данас та југословенска историја, ко се и из којих разлога у њој препознаје? Иако је југословенска историја заправо (национална) историја данас непостојеће

нације, чињеница је да се многи препознају унутар Перићевог *Музеја детињства*. Чини се притом да Перић нема намеру да овим својим делом отвара дебату о међунационалним сукобима унутар некадашње СФРЈ, нити да усмерава пажњу на ратне сукобе и крвав распад Југославије који је за већину њених становника био изузетно трауматично искуство, већ да спроводећи публику кроз музејску поставку представи најразличитије појединачне приче које тако прикупљене посматрачима нуде један сасвим 'отворен историјски текст' о Југославији. Мишљења сам да Владимир Перић у пројекат *Музеја детињства* не улази као југо-носталгичар већ као појединац, уметник-историчар и антрополог који својом колекцијом и текстом жели да укаже на важну улогу коју историја (и лична и колективна) имају у процесу идентификације – иако се све мења, то није разлог и да се заборавља. Као трауме из детињства, са којима ако се не суочимо, ни превазићи их нећемо, тако и оно што заборављамо, може нам се неспремнима поново догодити.

Уз разнобојне и сјајне папире од бомбона, стару Имлекову кравицу и друге комадиће дизајна некадашње југословенске производње, фотографије су такође материјал са којим Перић ради. Фото-архив *Музеја детињства* на располагање пред посматраче ставља читав један свет анонимних историја. Како пише Сузан Сонтаг (Susan Sontag) у свом чувеном есеју о фотографији, фотоапарат јесте савршени продужетак свести у њеном сакупљачком расположењу а фотографије 'ухваћена' искуства – и управо та искуства колекционар Владимир Перић сакупља, преузима их, на њима учи и конструише читав један свет који свима, свим појединцима, нуди подстицаје за субјективна истраживања, суочавања са сећањима и промишљање о властитом идентитету. У Перићевој интерпретацији видимо како фотографије, тј. ти некада приватни документи којима су забележени кадрови / фрагменти детињства и обичног свакодневног живота, постају јавни и свима доступан материјал који 'пак затим кроз интерпретације изнова бива приватизован и у који сваки посматрач уписује своја сећања, своје успомене, део своје 'мале' историје. Деперсонализацијом сакупљених предмета и фотографија уметник заправо отвара врата прошлости и чини је фактором будућности –

историја је и сама прича о прошлости испричана из позиције будућности, па баш као што се и Перић пита, зашто је не испричати још једном? 'Мала' историја је оно што нам недостаје, а још увек није касно да буде забележена – Владимир Перић сакупио је огромну колекцију фрагмената те прошлости, фрагмената детињства који маме посматраче и враћају им њихове успомене, и ту колекцију жели да остави као незавршену причу, причу без краја и почетка, причу која се сваким даном прича, која има безброј аутора и исто толико уписаних приватних историја које су уједно и саме фрагменти у обликовању оне јавне историје, оног историјског наратива, колективног памћења и идентитета.

На основу нађених предмета, артефаката прошлости, конструише се једна прошла стварност и исписује историја. Али баш као што је историја проналажење трагова и исписивање историјског наратива, историја је и бирање, односно одбацивање предмета и информација од којих ће она бити конструисана. Оне одбачене и непожељне фрагменте прошлости, трагове оних 'малих' историја које дају осећај сигурности појединцима и чувају њихова сећања на којима они граде лични и колективни идентитет, Владимир Перић предано сакупља већ пуних осам година и гради колекцију будућег *Музеја детињства*. Некадашњу употребну вредност предмета као и вредност туђих за личну употребу и сећања намењених фотографија, уметник лагано замењују уметничком вредношћу и овим артефактима прошлости даје нову намену, тако значајну у процесима суочавања са прошлошћу, процесима идентификације и конструисања будућности. Предмети се премештају кроз време, тј. чувају кроз време и зато их уметник-археолог-историчар Владимир Перић смешта у музеј да и нама, али и будућим генерацијама буду подсетник и водиља кроз будућност.

### **Закључак**

Сонг Донг, Гордана Каљаловић Одановић и Владимир Перић су само неки од уметника чија је тема историја, односно уметника који својим наративима желе да укажу на улогу и значај историјског памћења у поступцима конструкције и извођења идентитета. Како смо видели и у појединачним анализама њихових

дела, они се на различите начине враћају кроз време, у период свог детињства и ране младости, а онда као прави и веома успешни уметници-историчари ре-наративизују прошлост и тако одговарају на питања која њих, али и остатак савременог света муче данас. Сонг Донг и Гордана Каљаловић граде своја дела на личном искуству, тј. враћају се у период сопственог одрастања и на основу успомена и других артефаката сећања граде дело; Владимир Перић се 'пак упушта и у просторе 'туђе' приватности, сакупља артефакте детињства који су део његове историје, али и историје свих оних који су одрастали у некадашњој СФРЈ, исписујући тако причу која припада историји једне државе, историји у којој се сваки појединац може наћи и на одређен начин препознати. Дела ових уметника представљају рад са простором, односно демонстрације различитих уметничких тактика претварања приватног у јавни простор – Донг је своју столетну кућу преместио у Венецију и претворио у излагачки павиљон, Гордана Каљаловић је галерију Звоно испунила драгоценим успоменама и артефактима сећања а онда врата те своје 'шкриње тајни' одшкринула јавности, док Владимир Перић ради на формирању и отварању музеја. Управо из разлога што и код других желе да помогну процес идентификације (кроз који су и сами прошли током рада на делу), ови уметници улазе у комуникацију са посматрачима, тј. посетиоцима њихових интимних а сада јавних одаја у којима их они упознају са својим ближњима, са својом историјом, и што је најважније, са *тактикама* којима су успели да се изборе за *сопство*, а које у основи имају ослушкивање и суочавање са историјом и учење на грешкама из прошлости.

## 7. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ОДНОСУ НА РОД

'Отпор' и његове интерпретације кроз дела уметности имају за циљ да дефинишу субјекта и његову позицију у друштву, и допринесу промишљањима савремености у којој се ти исти субјекти боре за себе и задовољење сопствених потреба и жеља. Супротстављање хегемонији која подржава и спроводи политику Запада и белог хетеросексуалног мушкарца, а која је суштински (била) инкорпорирана у модернистичку културу, показало се током протеклих деценија као неминовност са којом су се морали суочити субјекти који желе да се изборе за право говора, тј. за право на сопствени идентитет; управо од тих субјеката стигли су (и стижу) захтеви за успостављањем новог друштвеног поретка у којем ће права свих бити узета у обзир, баш као и захтеви за новом културном продукцијом и новом историјом уметности која више неће бити тек компонента културне хегемоније доминантне класе, расе и рода, већ ће указивати на различитост и спроводити критику свакодневице. Као одговор на ове захтеве, савремена уметност продукује слике и текстове који нису тек 'потврда' постојећег друштвеног поретка, већ *текстови* који се супротстављају истом и указују на неопходност деконструкције односа моћи у савременом друштву; уметност се окреће појединцу и активацијом индивидуалне меморије и задовољењем личних потреба (како уметника тако и посматрача) покушава да ојача индивидуалног субјекта на чију помоћ рачуна у свом покушају реструктурирања односа моћи и креирања једне другачије савремености.

Као један од видова субверзивног<sup>337</sup> знања које се и којим се супротставља владајућим идејама и западној и мушкој хегемонији, феминизам је на различите начине покушао да изврши деконструкцију теоријских парадигми онога што се сматра(ло) универзалним (а заправо мушким, хетеросексуалним) знањем, и тако

---

<sup>337</sup> Džudit Butler, *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010; Eva Bahovec, „Feminizam kao epistemologijski projekat“, текст доступан на: <http://www.womenngo.org.rs/feministicka/tekstovi/feminizam-epistemologijski.pdf>, приступљено 15.12.2014, 8:49 PM

утиче на обликовање оне 'званичне спознаје'. Посебно важне кораке у том правцу феминизам је почео да остварује током седамдесетих и осамдесетих година када је у западним демократијама већ био задовољен велики број захтева за права (белих) жена, мада не и оних који би значајније уздрмали а затим и променили друштвени систем. У поменутом периоду феминизам престаје да буде доминантно активистички покрет и прави свој велики продор у хуманистичке науке; тако, са првим проблематизацијама западног канона унутар историје уметности, почињу да се постављају и питања о месту и улози жена унутар света уметности. Увођењем *жене*, односно родног протокола и платформе у историју уметности и студије културе, не само да је остварена још једна победа у борби за 'женско питање', већ је коначно теорија културе усмерена на тумачење и расправу сложености идентификација (и приказивања) у комплексним условима савремености. Заправо, како пише Гризелда Полок, значај феминизма јесте у томе што је он указао на „нова подручја и форме друштвеног сукоба који захтевају сопствене модусе анализе сродства, друштвене конструкције полне разлике, сексуалности, репродукције, рода, и наравно, културе“<sup>338</sup>.

Признањем и испитивањем варијетета 'женскости', укључујући различите класе, расе, старост, образовање, сексуалну оријентацију, феминизам је временом проширио оквире свог интересовања и деловања, што је резултирало и успостављањем једне шире феминистичке платформе која сада укључује и праксе и теорије других маргиналних и подређених субјеката. Наиме, Ајрис Јанг (Iris Young) указује на то да је модерни принцип грађанства конструисан на подели између *јавног* и *приватног*, при чему је 'јавно' подручје хомогености и универзалности, док је *различитост* протерана у подручје 'приватног'.<sup>339</sup> Овом политиком, тј. успостављеном нормативном друштвеном поделом нису 'пак погођене само жене као различите већ и сви други појединци и групе који се заснивају или препознају

---

<sup>338</sup> Griselda Pollock, *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, London and New York, 2003, стр. 27-28.

<sup>339</sup> Iris Marion Young, "Impartiality and the Civic Public" у Seyla Benhabib i Drucilla Cornell (eds.), *Feminism as Critique*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987; и Iris Marion Young, "Polity and Group Difference: A Critique of the Ideal of Universal Citizenship", *Ethics* 99, januar 1989. Наведено према: Šantal Muf, „Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika“, Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 447.

кроз разлике етницитета, расе, узраста, способности... Ајрис Јанг се зато залаже за реполитизацију јавног, односно за стварање 'хетерогено јавног' које би допустило и обезбедило репрезентацију и признавање свим оним различитим гласовима група и појединаца који су у постојећем систему маргинализовани и неретко обесправљени. Залагањем за видљивост и права свих потчињених субјеката, а не само жена, феминизам је постао окосница и место борбе за све *субјекте разлике* који у политичком савезништву виде шансу за остварење сопствених права. У овом поглављу наша тема су они уметници, односно *субјекти разлике*, код којих је управо презентовање родног идентитета окосница њихове друштвено-политичке борбе против владајућег система и друштвеног поретка; кроз анализу приватног и јавног интерпретираће се дела одабраних уметница, а све са циљем да увидимо како се оне боре за *сопство*, односно да ли и како њихова уметност утиче на услове и субјекте савремености.

### Субјекти (родне) разлике

Посматрано с платформи структурализма и постструктурализма, идентитет се артикулише кроз 'игру разлика' и, према томе, никада није и не може бити фиксиран и стабилан. Субјекти имају право и могућност преузимања различитих идентитетских образаца, укључујући оне који се тичу рода. Попут других, и родне улоге су константно 'извођене' и не подразумевају 'слагање' ни са (биолошким) телом субјекта, нити са унапред одређеним улогама и понашањима која промовише хетеро-нормативни друштвени режим.<sup>340</sup> Џудит Батлер (Judith Butler) се слаже са Деридиним ставом да мисли нису организоване у бинарним опозицијама, што само значи да се и пред субјектима савремености морају наћи различите и бројне опције, а не тек оне две супротне које им се упорно сервирају и које њихов идентитет модификују до стадијума када он постаје потпуно безличан и туђ. Постојећем систему мора доћи крај, субјекти морају смоћи снаге да се одупру хегемонији и изборе за посебност која им је својствена, која их чини и дефинише. Пол и род, као *разлике* које најпре одређују субјекта и утичу на то како је субјект виђен од

---

<sup>340</sup> Judith Butler, "Subjects of sex / gender / desire", Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and NewYork, 1999, стр. 340-353.

стране Других, представљају друштвене и културалне конструкције које нису сводиве на биологију, и које према томе зависе од самог субјекта.<sup>341</sup> Родне студије, као дискурс унутар ког се води борба за различитост, тј. за слободу извођења родних индивидуалних, макросоцијалних и микросоцијалних идентитета, потпору за своје дискурзивно утемељење пола и рода нашле су како у Деридиној теорији деконструкције и његовој темељној критици фалогоцентризма, тако и у психоаналитичкој теорији. У наставку ћемо открити које су то споне између ових теорија и који су резултати њиховог заједничког деловања по идентитет субјекта.

Ако се узме у обзир да психоанализа разоткрива (и лечи) човека тако што његовој субјективности приступа као специфичној археолошкој структури, рашчитава је попут палимсеста, а затим субјекта сусреће са његовом тајном и не-спознатом историјом, улога психоаналитичке теорије у родним студијама постаје много јаснија – обе теорије трагају за субјектом (разлике), односно, заједничко им је бављење специфичностима индивидуе из које настаје и на којима се гради лични идентитет. Као теорија субјекта, психоанализа “успоставља несвесно као претпоставку уз помоћ које тумачи понашање субјекта и однос субјекта са многоструким реалностима”.<sup>342</sup> У том несвесном, по Сигмунду Фројду, крију се они потиснути садржаји којима је онемогућен приступ у свесно и подсвесно; Фројдово несвесно је *нагонско несвесно* и као такво је везано за 'принцип задовољства'. Иако су Фројдови термини остали у употреби, и његово дело лежи у основи психоанализе, кључни корак ка сједињењу психоанализе са савременим теоријама језика (и културе) начинио је Жак Лакан. Укључујући 'стару Фројдову теорију' у постструктуралистички дискурс, Лакан од (клиничке) психоанализе чини (психоаналитичку) теорију, и посебно парадигматску теорију уметности.

---

<sup>341</sup> Иако се пол сматра биолошким, а род друштвено структурираним идентитетом, Џудит Батлер сматра да су и пол и род дискурзивно, односно културално одређени. Видети: Džudit Batler, *Nevolja s rodом: feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010.

<sup>342</sup> Mariela Cvetic, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art, Beograd, 2011, стр. 34.



У свом великом повратку Фројду, Лакан је изнова читао, радикално критиковао а затим и рedefинисао Фројдово дело. По Лакану, Фројдово несвесно није ни примордијално ни инстинктивно, већ је лингвистичко – структурирано је као говор. Рedefинишући *несвесно*, Лакан поставља и другачији концепт субјекта који је такође конструисан језиком, односно, који код Лакана постаје местом на којем се (то) несвесно артикулише. Наиме, приставши на размену речи, при чему 'реч' бива третирана као знак распознавања, односно симбол, субјект и сам постаје елемент симболичке мреже – он настаје у језику и постоји једино у односу на Другог.<sup>343</sup> Сусрет са сликом, као првом организованом језичком структуром, означава почетак процеса идентификације субјекта<sup>344</sup> кроз који он тежи постизању јединства и целовитости сопственог бића; ипак, из разлога што се осећај целине код детета заснива на слици Другог (мајка која дете држи у наручју), осећај раздвојености остаје његова трајна особеност. Представљање (према) Другом, чији *поглед* има ексклузивну улогу у процесу идентификације, за субјекта 'пак представља шансу да на тренутак постигне задовољење своје жеље и потребе – идентитет зависи од интерпретације Другог јер, као ни остале појаве, ни он нема значење које произлази из њега самог већ једино значење које добија у језику, а које увек подразумева разлику!

Везе између феминизма, родних студија, психоаналитичке и теорије деконструкције, сада су нешто јасније. Дефиниција идентитета, процеса идентификације, а самим тим и субјекта, какву смо нашли код Лакана, Дериде, али и још неких постструктуралистичких аутора, заправо је основа за разумевање феминистичке, као и других савремених борби за субјекта, односно за његово право на разлику. Једна од тих борби је тема овог поглавља, па ћемо се ми у наставку истог потрудити да конструисамо, а затим и прикажемо причу о одабраним ауторима, тј. *субјектима разлике*. Кроз однос приватног и јавног који ишчитавамо и дефинишемо у делима уметница Мери Кели и Трејси Емин,

---

<sup>343</sup> „Субјект се рађа утолико што се у пољу Другога појављује означитељ. Али, услијед тога, то се – што раније није било ништа до ли субјект у настајању – згушњава у означитеља“. Из *Žak Lakan, Četiri temeljna pojma psihoanalize, Naprijed, Zagreb, 1986, стр. 211.*

<sup>344</sup> Видети: *Žak Lakan, "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu", Spisi, Prosveta, Beograd, 1983, стр. 5-13.*

покушаћемо да интерпретирамо приче које нам ове уметнице, свака за себе и на себи својствен начин, приповедају; анализом дела у која су уткане њихове личне потраге за сопственим (родним) идентитетом, показаћемо како се све и на које начине у јавном појављује жена и 'женско приватно'.

### **Мери Кели: *Post-Partum Document***

*Post-Partum Document* (1973-1979)<sup>345</sup> америчке уметнице Мери Кели је дело које због удаљености периода у ком је настало представља изузетак у студији која се иначе бави анализом дела насталих у периоду од 1989. године до данас. Ипак, разлози због којих је баш *Post-Partum Document* требало уврстити у студију, били су више него оправдани: 1) дело датира из периода који је по дефиницији многих аутора окарактерисан као почетак савремености, односно, из периода када се у циљу преиспитивања прошлости и покушаја успостављања новог и другачијег друштвеног система, есенцијалистичко виђење рода, као и других идентитетских категорија (тј. 'суштина идентитета'), постепено напушта<sup>346</sup>, а марксистичко-феминистичко истраживање полних подела рада почиње да бива комплементирано са психоаналитичким студијама родне диференцијације<sup>347</sup>; 2) *Post-Partum Document* је једно од најзначајних уметничких дела (феминистичке) уметности које се притом бави родом управо на начин који је ова студија захтевала и желела да осветли; 3) *Post-Partum Document* тематизује мајчинство (универзална тема) на радикално другачији начин (прожет теоријом и (про)научним приступом), стварајући притом јединствен наратив у историји уметности који ће као референца касније послужити многим (феминистички оријентисаним) ауторима (уметницима и теоретичарима); 4) инсталација<sup>348</sup> *Post-Partum Document* је више пута излаган у целости током

---

<sup>345</sup> [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html)

<sup>346</sup> Седамдесетих година прошлог века феминистичка теорија прихвата постструктуралистичку идеју по којој се род, тј. родни идентитет види као збир променљивих означитеља, и разрађујући је, изводи тезу да родни идентитет није урођена и 'есенцијална' категорија већ социјални конструкт – род је заправо систем знакова приписаних телу који имају улогу да диференцирају социјалну улогу и значења која одређена тела имају и могу имати у одређеном друштвеном контексту.

<sup>347</sup> Margaret Iversen, "Mary Kelly", Diarmuid Costello, Jonathan Vickery (eds.), *Art: key contemporary thinkers*, Oxford – NY, Berg, 2000, стр. 17.

<sup>348</sup> Инсталација је уметничка форма која простор претвара у 'практиковано место', односно редефинише позицију посматрача који са делом и унутар дела стиче нова (и увек различита)

протеклих деценија<sup>349</sup>, при чему је дело у сусрету са посматрачима (у новом простору, новом времену, међу новом публиком) конституисало и нова значења и нове субјекте; 5) сопствени приступ креирању дела, односно исписивању наратива, који је користила у *Post-Partum Document*-у као и наредном пројекту *Interim*<sup>350</sup>, Мери Кели описује као *етнографски* – она преузима улогу учесника-посматрача који сакупља информације и бележи ритуале везане за мајчинство и женски фетишизам<sup>351</sup>, што је 'пак блиско улози *етнографа* карактеристичној за савремене уметнике<sup>352</sup>; 6) значај феминистичке праксе седамдесетих, као и њен утицај и 'активно место' које има унутар дискурса уметности коју ми овде дефинишемо као савремену, на неки начин потврдила је и сама Мери Кели делом *Love Songs* (2005-2007) у којем, користећи се директним референцама на *Женски покрет* седамдесетих, Кели одовара на питања и проблеме савремености.

Борбу за себе, као жену, запослену мајку, односно као једног од многих *субјеката разлике*, седамдесетих година водила је и Мери Кели. Она се укључује у тада актуелну дискусију о приватним и јавним улогама жене, као и о њиховом праву на рад, а за разлику од већине уметница које у том периоду бирају изражавање телом, односно кроз перформанс, Кели одлучује да на крајње концизан и не претерано 'женствен' начин, произишао из њене концептуалне и минималистичке праксе, говори о сасвим обичној теми као што је свакодневно искуство жене-уметнице-мајке обавезане на кућни рад. Мери Кели 'користи' однос

---

искуства простора, уметности, сопства. Видети: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, стр. 117.

<sup>349</sup> Истаћи ћемо овде тек поставку *Post-Partum Document*-а (целокупно дело) 1999. године у *Generali Foundation* у Бечу (приликом које су покренута нова читања и дебате, а дело изнова актуелизовано), и скорашњу поставку *Post-Partum Document*-а као једног од 'четири дела у комуникацији' (што је и назив изложбе) у Музеју модерне уметности у Стокхолму (2010) где инсталација изнова мења своја значења а интерпретира се у односу на савременост и друга изложена дела Мери Кели.

<sup>350</sup> *Interim* (1984-1989) је обимно дело у којем кроз низ различитих 'текстова' распоређених у четири целине (*Corpus, Pecunia, Histeria, Potestas*) Мери Кели испитује разлику између друштвених конструкција жене-као-објекта и искустава које о себи има сама жена; Кели преиспитује улогу, позицију и виђење жене у односу на различите категорије као што су фикција, мода, медицина, породица, медији и друштвена наука.

<sup>351</sup> Mary Kelly, Emily Apter, „The Smell of Money: Mary Kelly in Conversation with Emily Apter“, Emily Apter and William Pietz (eds.), *Fetishism and Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1998, стр. 352.

<sup>352</sup> Видети: Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012, стр. 182-204.

мајке и дете како би истражила полне и родне разлике, а целокупно шестогодишње истраживање тог односа смешта у мултимедијалну, монументалну али и интимну, приватну али и јавну инсталацију названу *Post-Partum Document*.

Баш као што ће касније бити случај и са осталим делима из опуса Мери Кели, *Post-Partum Document* је по свом излагању, а онда и дуго времена након тога, био место дебате изазване преплитањем различитих дискурса у делу (однос мајке и детета, мајка-уметница, женски покрет, феминистички и психоаналитички дискурс, маскулинитет...). Наиме, дело настаје у доба снажног политичког активизма и теоријских и уметничких иновација усмерених против владајућег друштвеног поретка. Своју 'животну активност', ону свакодневну, мајчинску, уметничку, али и политичку (као активиста женског покрета), Кели је искористила као место и материјал за стварање уметности – *Post-Partum Document* је документарна реконструкција њеног приватног и јавног живота, али и једног времена. Инсталација је сачињена од укупно 165 индивидуалних комада организованих у 'Увод' и шест поглавља („Документација I-VI“). Целокупна документација која чини *Post-Partum Document* заправо прати одрастање Келиног сина, Кели Берија (Kelly Barrie), као и промене које се самој уметници дешавају са мајчинством; своја запажања и белешке Мери Кели записује на артефактима директно везаним за негу детета, тј. њеног сина: беби одећа, прљаве пелене, његови цртежи, предмети које скупља и са којима се игра. Као додатак колекцији Беријевих артефаката на којима је исписала трагове сопственог сећања, Кели поставља серију изузетно разрађених аналитичких текстова који су у паралели са поменутиим објектима, не објашњавају их директно већ усложњавају (њихова) значења и покрећу 'језичку игру'.

У *Post-Partum Document*-у Кели се користи различитим репрезентационим моделима, тј. модусима (литерарним, научним, психоаналитичким, лингвистичким, археолошким, итд.) како би начинила хронику првих шест година живота њеног сина.<sup>353</sup> Говорећи о сопственом искуству мајчинства и одрастању свог сина,

---

<sup>353</sup> Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, у Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, Washington, 1987, стр. 64.

тј. описујући субјективан моменат у односу мајке и детета, Кели се заправо упушта у друштвену анализу односа моћи којом жели да покаже да је 'женскост' не биолошки нити унапред дати ентитет већ друштвени конструкт.<sup>354</sup> Однос мајке и детета Кели сматра можда и кључним за разумевање начина на који идеологија функционише кроз те наизглед једноставне и подразумеване праксе рођења детета и његовог одгоја. У систему који репродукује патријархалне односе, с обзиром да је фалус привилеговани означитељ<sup>355</sup>, жена има 'негативно место' које се појединим устаљеним и 'подразумевано женским' друштвеним праксама, попут детиње неге, само потврђује.<sup>356</sup> Може се закључити зато да *Post-Partum Document* не само да рефлектује већ и даље развија феминистичку идеологију – дело наглашава субјективан моменат женске опресије (кроз искуство саме уметнице и њеног сина) и уједно расправља о друштвеним односима у којима је сама 'женскост' формирана.

Упркос теми којом се бави, а у којој као да очекујемо и подразумевамо нешто већу концентрацију 'женскости' (управо из горе поменутих разлога, односно због владајуће идеологије која жени намењује одређене улоге и послове, и што је још значајније, обликује мишљење и интерпретацију оног другог, посматрача у чијем се виђењу субјект конституише), Кели одбија свако коришћење иконичких репрезентација жене сугеришући тако публици на негативно означавање *женскости* у владајућем поретку језика и културе. Мери Кели не жели да искористи (своје) тело као означитељ, и самим тим објекат, већ фигуру мајке у *Post-Partum Document*-у чини невидљивом, односно не-видљиво присутном. Она жели да избегне интерпретације *Post-Partum Document*-а као текста који фаворизује жене и женско искуство као такво, и покуша да овим својим делом артикулише 'женскост' као дискурс<sup>357</sup>; управо из тих разлога Мери Кели из *Post-Partum Document*-а избацује тело, а свој рад суштински прожима текстом, посебно позивањима и референцама на Лаканову психоанализу.

---

<sup>354</sup> Mary Kelly, „Preface“, *Post-Partum Document*, University of California Press, Berkeley (CA), 1999

<sup>355</sup> Иако и Фројд и Лакан признају да примарну дијаду чине мајка и дете, обојица наглашавају функцију Оца и његовог фалуса као ону врховну која спроводи Закон и уводи дете у свет језика.

<sup>356</sup> Видети: Mary Kelly, „Notes on Reading the post-partum document“, у Alexander Alberro, Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London (England), 1999, стр. 370-374.

<sup>357</sup> Исто, стр. 372.

Лаканова писања одиграла су изузетно значајну улогу у Келином промишљању односа уметничке праксе и психоанализе. Пратећи Лаканову теорију фазе огледала<sup>358</sup>, Кели примећује да један део феминистичке уметничке праксе која користи и нуди иконицке репрезентације женског тела, ризикује довођење посматрача до идентификације са идеалом мајке, односно илузорне огледалске слике која као целину, као оно потпуно *Ја*, представља заправо једну женску верзију буржујског субјекта против ког феминисткиње првобитно устају. Мери Кели се противи феминистичкој политици која привилегује идентитет жена као мајки и приватни свет породице јер у томе види опасност на коју упозоравају и Гризелда Поллок и Шантал Муф, а која води не истински новом друштвеном поретку у којем ће полне разлике постати заиста небитне (чему би морало да претходи раздвајање материнства као природног биолошког процеса који улогу мајке намењује жени, и материнства као друштвеног конструкта који жени намеће улогу мајке, тј. користи њен 'непризнати и неквалификовани' а подразумевани рад у подизању и одгоју деце), већ само новим затварањима женског субјекта и његовој јединој идентификацији са ликом мајке.<sup>359</sup> Сама Кели успешно заобилази и превазилази овај проблем, и то на начин који смо већ истакли – уместо заводљивог и значењски ограниченог иконичког приказа жене, она заиста уводи *жену* у уметност, жену која свој лични траг и траг своје меморије оставља у делу и делујућем дискурсу.

Градећи причу на субјективном искуству мајчинства и оствареног (а неминовног) процеса раздвајања мајке и детета, Кели уводи питања субјекта и родне разлике у концептуалну уметничку праксу, односно она бира концептуалну уметничку праксу као дискурс и начин свог изражавања – *Post-Partum Document* је ригорозно-интелектуалан рад, једноставан и уредан, чак хладан на први поглед, али са експлозивно-емотивним садржајем. У њему нема ни призвука оном

---

<sup>358</sup> Žak Lakan, "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu", *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, стр. 5-15.

<sup>359</sup> Видети: Griselda Pollock, *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, London and NewYork, 2003; и Šantal Muf, „Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika“, Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 436-450.

сентименталном осећању које традиционално прати тему мајчинства кроз историју уметности. Мери Кели приказује мајчинство као тежак и комплексан однос у ком су субјекти, мајка и син, равноправни – њихови гласови су у контрапункту, предводе на смену и једнако утичу један на други. Келине прецизне анализе, онако уредне и концизне каквим смо их већ описали, ижврљане су покушајима цртежа њеног детета – и та два текста не сметају један другом, они функционишу засебно, али и у тандему. *Post-Partum Document* није аутобиографија Мери Кели, штавише, није дело које описује јединственог субјекта већ пре децентрираног, друштвено-конструисаног, подељеног субјекта. Синовљеви 'упади' у Келин текст, уз референце на психоаналитичку теорију, чини се да заправо илуструју како несвесно улази и дејствује унутар организованог језичког поретка, указујући притом и на тешкоће са којима се унутар тог симболичког поретка мора суочити и изборити жена.

Мери Кели отвара *Post-Partum Document* Лакановим дијаграмима које она представља као слике, а затвара са текстом, тј. својеручним потписом њеног сина насталим пуних шест година касније када је мали Бери научио да пише, односно када је његово одвајање од мајке и улазак у сферу језика у потпуности завршен. Између ова два 'комада' налазе се бројни психоаналитички текстови, феминистичке анализе и најразличитији Келини приватни артефакти који сами по себи немају готово никакву вредност (чак ни употребну јер су већ искоришћени и истрошени), али су за њу изузетно драгоцени јер, виђени у светлу психоанализе, представљају репрезентације ухваћених 'трагова сећања'.<sup>360</sup> Посредством тих 'трагова сећања', који су притом у антагонистичком односу са дијаграмима, алгоритмовима и референцама које Кели уноси у рад а које конструишу дискурс феминистичке анализе који је свакако примаран у делу, Кели успева да исприча причу о материнству и материнској жељи; оно што 'пак *Post-Partum Document* чини заиста изузетним и можда чак јединственим примером у историји уметности јесте чињеница да је Мери Кели успела да прикаже материнску жељу без

---

<sup>360</sup> Mary Kelly, „Notes on Reading the post-partum document“, у Alexander Alberro, Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London (England), 1999, стр. 370-374.

спектакуларизације женског, мајчинског тела, као и без икаквих референци на хришћанску иконографију *Piete*.<sup>361</sup> Она не глорификује жену нити њену улогу мајке, али се својим обимним делом посвећеним материнству супротставља поретку симболичког и забранама које је управо то симболичко, како би оно само могло да постоји, увело. Та забрана је заправо забрана против материнског тела које је несимболизовани простор и које, из разлога што је директно повезано са примарним нагоном задовољства, прети симболичком<sup>362</sup>; материнско тело јесте, тј. мора постати *засорно*<sup>363</sup> како би се процес сепарације, односно (дететовог) постајања субјектом одиграо до краја. На догађај рођења као противтипско засорно искуство указује Јулија Кристева (Julia Kristeva). У тренутку рођења идентитет људског субјекта доведен је у питање јер наједном су ту два тела повазана пупчаном врпцом, а ми нисмо и не можемо бити сигурни колико је субјеката пред нама – један или два? И то је тренутак у којем засорно влада јер граница је ту али питање да ли се поштује, то је она тачка двоумљења, несигурности, мучнине када нешто није ни добро ни зло, ни субјект ни објект, када је недефинисано и као такво претеће свима. Након тог тренутка засорноси 'пак долази до експулзије објекта, до избацивања објекта из мајчиног тела, односно до тренутка у којем матерински ауторитет долази до изражаја јер управо он преузима регулативу и успоставља границе *сопства*. 'Одбачени објект', а нови субјект, налази се у незгодној позицији која га упућује на мајку (са којом је све до тад био у јединству) и уједно од ње одвраћа јер њено га је тело, као засорно и нежељено, одбацило; ипак, како Кристева истиче, ови дететови афекти нису опасни већ по њега пожељни јер доводе до оног примарног нарцизма који ће помоћи субјекту да се одржи. *Post-Partum Document* усмерен је управо на проблем сепарације и постајања субјектом, односно на

---

<sup>361</sup> Emily Apter, „Maternal Fetishism“, у Dany Nobus, Lisa Downing (eds.), *Perversion: Psychoanalytic Perspectives, Perspectives on Psychoanalysis*, Karnac, London, 2006, стр. 252.

<sup>362</sup> Због своје прокреативне функције и способности да се мења, женско тело дефинише се као нестабилно сопство, као несимболизовани простор који прети поретку симболичког, односно самодовољном и запечаћеном мушкарцу. Видети: Julia Kristeva, *Моћи užasa – Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, стр. 102.

<sup>363</sup> Иако *засорно* није ни субјект ни објект, оно има (само) једну карактеристику објекта, а то је супротност у односу на *ја*. Оно „налази се вани, изван целине чија правила игре као да не признаје. Ипак, из тог изгнанства засорно непрестано изазива свог господара. Не упозоравајући (га), потиче пражњење, грчење, крик. Сваком је његов објект, сваком над-ја његово засорно“. Из Julia Kristeva, *Моћи užasa – Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, стр. 8.



процесе идентификације кроз које паралелно, заједно али и сасвим одвојено, пролазе мајка и дете.

Сасвим иновативан приступ репрезентацији жене, и мајчинства као улоге која значајно утиче на дефиницију њеног полног и родног идентитета, као и на оног другог, субјекта који је рођењем од мајке одвојен а који крај ње стасави и постаје, учинио је *Post-Partum Document* једним од централних дела феминистичке уметности које и данас, више од три деценије након првог представљања, закупља пажњу и интересовање јавности. Оно контраверзно у овом делу, што га заправо и чини савременим и још увек актуелним, јесу трагови женског фетишизма о којима *Post-Partum Document* сведочи, а који се и даље ишчитавају као претња и оно неубичајено у поретку културе која је, упркос одређеним померањима, и даље наклоњена мушкарцу, односно суштински патријархална. Женски фетишизам који се препознаје у сакупљеним предметима, односно најразличитијим 'заменама' у које мајка улаже како би на одређен начин порекла неизбежно одвајање од детета, ремети оно устаљено виђење по којем је фетишизам перверзија резерисана искључиво за мушкарце.<sup>364</sup> Мери Кели и на овај начин покушава да направи упад у постојећи друштвени систем, да поремети успостављене норме и ослободи бар делић простора за себе, за мајку, за жену, за још једног субјекта који излази их оквира које је хетеро-нормативни систем културе поставио за нормалне и једино пожељне.

Како сама Мери Кели каже, „не постоји један теоријски дискурс који ће понудити објашњења за све форме друштвених односа или за све видове политичких пракси“<sup>365</sup>; употребом различитих и многостуких система репрезентације у *Post-Partum Document*-у, Мери Кели само потврђује да нема јединственог наратива који би обухватио и био у могућности да заступа све аспекте људског искуства. Она комбинује речи и слику, теорију и уметност,

---

<sup>364</sup> Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, у Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, Washington, 1987, стр. 64.

<sup>365</sup> Mary Kelly, Paul Smith, „No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith“, *Parachute*, No. 6, Spring 1982, стр. 33, наведено према Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, у Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, Washington, 1987, стр. 64.

приватно и јавно, и са свог (ипак) ограниченог становишта појединачног *субјекта разлике* покушава да начини бар неке помаке; она говори из личног искуства али не говори само у своје име, исписује текст у којем се неће сви препознати нити га ишчитати, премда се она труди да се већини обрати. Кели је избегла фигуративне представе и жене и детета (дечака), избегавши тако 'ограничена' ишчитавања *Post-Partum Document*-а као њене аутобиографије или феминистичког текста који искључиво велича улогу жене и мајке; уместо тела, она је јавности понудила (психоаналитичке) текстове и фетишизиране објекте из њене материнске свакодневице, који у њеној обради, тј. излагачкој поставци изгледају и сасвим интимни и чудно аперсонални. Мери Кели уводи посматрача у свој приватни свет, разоткрива му пет година свог живота, али управо из разлога што посматрачу то своје искуство предочава као текст, који никада није коначан и чије значење зависи од субјекта интерпретације, оно престаје да буде само њено и делује *интерсубјективно*<sup>366</sup> – Кели пружа шансу посматрачу да се огледне у њеном делу и покрене сопствени процес идентификације. Супротстављајући оне аналитичке, про-научне текстове приватним објектима на којима је и изграђена читава прича, Кели упоредо са субјективним референцама пушта да раде и оне теоријске, а самим тим и општије.<sup>367</sup> Она не нуди одговоре нити готова решења, већ пре поставља питања – дозвољава посматрачу да сам потражи одговоре у складу са *разликом* коју носи у себи, да проведе време са делом, створи сопствене слике, конструише њен идентитет и у односу на препознату разлику деконструише сопствени.

---

<sup>366</sup> Са чињеницом да је *интерсубјективност* један од главних мотива *Post-Partum Document*-а Мери Кели нас упознаје већ у „Уводу“ дела где нам на синовљеним бенкицама представља исцртане ране Лаканове дијаграме који објашњавају поменути појам. Ипак, ово се често испостави као изненађење за посматрача који најчешће из разлога што бива емотивно дирнут представљеним објектима, не обрати испрва пажњу на оно што му Кели рационално и поступно говори. У уводу за касније штампано издање *Post-Partum Document*-а Луси Липард (Lucy Lippard) истиче да се тако нашто и њој догодило када се по први пут сусрела са делом – због личног искуства мајчинства, сусрет са Келиним изложеним беби артефактима значио је буђење једног носталгичног и пријатног осећања које је Липард вратило њеној прошлости и њеној приватној причи. Касније када је 'знање о делу' попунило празнине и рационализовало првобитно допадање, Липард пише да је још више остала задивљена делом и то због иновативног и врло промишљеног начина на који приступа теми.

<sup>367</sup> Комбинацијом свакодневног и уметничког, уметности и теорије, субјективних и теоријских референци, Мери Кели 'дозвољава' *приватном* и *јавном* да у оквиру *Post-Partum Document*-а функционишу у једној чудној спрези, константно мењајући своја дискурзивна значења и прилагођавајући се како уметнику, тако и другим субјектима интерпретације.

## Трејси Емин: *Every One I Have Ever Slept With 1963-1995*

Презентовање уметниковог *Ја* кроз уметничко дело на различите начине се манифестовало кроз историју уметности – уметник је суверено владао просторима културе и самог уметничког дела, себично одржавајући то своје *Ја* на пиједесталу. Тек тезом о *смрти аутора*<sup>368</sup>, Ролан Барт одузима аутору ту 'главну улогу' и приписује је читаоцу, односно посматрачу. Неколико деценија касније, уметност деведесетих са својим *микронаративима*, малим причама и непретенциозним темама, чини се да покушава да оспори или бар унесе сумњу у ову Бартову тезу, а оригиналном аутору врати бар део његове пређашње славе. Заправо, у тренутку када је Барт 'убио аутора', ти *аутори* започињу борбу којом желе да поврате своје старе позиције. Потрага за личним идентитетом постаје циљ оних (уметника) који не желе да живе у великом и анонимном свету данашњице – они нам зато приповедају *причу о себи*, сопствену личност постављају у средиште дела, или 'пак дело конструишу као свог *двојника* – излажу нам *себе* као уметничко дело, као оно битно и јединствено. Ипак, Бартова теза и даље стоји јер прича ту није крај – посматрач ипак на крају 'преузима' дело, интерпретира га, успоставља *разлику* и на основу ње изводи како уметников, тако и сопствени идентитет. Дело којем ћемо се посветити у наставку студије и покушати да га интерпретирамо је *Every One I Have Ever Slept With 1963-1995* британске уметнице Трејси Емин; анализом дела покушаћемо да разоткријемо и конструишемо причу ове уметнице, причу о још једном *субјекту разлике*.

Трејси Емин је уметница која се својим аутобиографским и садржајно често шокантним делима прославила деведесетих година прошлог века. Цртежима рађеним везом и пачворком, али и сликама, инсталацијама и видео радовима, привукла је пажњу јавности и већ 1999. године, била номинована за престижну *Turner Prize*. Данас је Трејси Емин једно од најзначајнијих, али и најкомерцијалнијих имена савремене британске уметничке сцене. Емин је уметница која као прави и велики уметнички пројекат поставља читав свој живот,

---

<sup>368</sup> Roland Bart, „Smrt autora“ у Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 178.

док су појединачни радови тек фрагменти те фантастичне и комплексне слагалице; сопствени живот она поставља као својеврсни *ready-made* и тако симболично 'брише' границе између живота и уметности. Својим делима нам прича *причу о себи*, о својој прошлости, детињству, одрастању у растуреној породици, силовању које је по њеном сведочењу доживела већ у тринаестој години, абортусима, сазревању. Инсталација *Every One I Have Ever Slept With 1963-1995* једна је од тих прича које ауторка врло убедљиво приповеда о себи, тј. 'исповеда'<sup>369</sup> нам се. Дело је реализовано 1995, а први пут изложено 1997. године; одабрано је за ову студију јер не говори о тренутку, појединачном догађају, емоцији или дану из живота ауторке већ, на одређен начин, у себи сажима читав њен живот – та шарена 'шатра' названа *Every One I Have Ever Slept With 1963-1995* је врло специфичан Трејсин приватни дневник, дневник њеног живота. У тај дневник ми ћемо ускоро погвирити, тј. ући ћемо у њега како би смо сазнали све што уметница има и жели да нам каже о себи, о свету, али и о нама посматрачима код којих је Емин (претходно) побудила војерске страсти и натерала нас да је посматрамо и послушкујемо.

*Every One I Have Ever Slept With 1963-1995* функционише као објекат у (галеријском) простору. Тај објекат је шатор питомо плаве боје на којем је кружно, по дну страница исписан наслов рада. Улаз у шатор је рашкринут, а у галеријској поставци, унутрашњост осветљена и примамљиво шарена. Насупрот ноћ-плавој спољашњости, унутрашњост шатора је обложена разнобојним крпцама и апликацијама које као да трепере пред погледом посматрача који заинтригиран насловом (који му је већ доступан на 'зидовима' шатора), не може се одупрети жељи да открије тајну коју шатор у себи крије. У питању је нагон којем посматрач не може лако одолети, војерска жеља која га тера да посматра; тело се умешало у процес виђења<sup>370</sup>, испречило се између и објекта и посматрача, и сада оно (са све својим нагонима и потребама) управља виђењем. Посматрач-војер

<sup>369</sup> Antoinette Murdoch, „Confessions around Sexuality as a form of Practice in the Artwork of Tracey Emin”, PhD diss., Faculty of Arts, University of the Witwatersrand, 2010.

<sup>370</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, The MIT Press, 1992; Jonathan Crary, „Modernizing Vision”, у Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1998, стр. 29-49.

загледан је у предмет пред собом, у објекат посматрања који му је Трејси Емин поставила – заинтригиран насловом и благо отшкринутим 'вратима' шатора, он жели да задовољи своју потребу и открије шта тај шатор представља и шта се крије у њему. Међутим, наслов рада је тај за који верујемо да у исто време посматрача држи на месту – унутрашњост је вероватно туђа и можда страшна, не припада му, па се посматрач на тренутак може осетити збуњеним пред делом, чак уплашеним.

Овом инсталацијом Трејси Емин заправо претвара један сасвим безазлен артефакт породичних окупљања и излета у своју шкрињу тајни интригантног наслова. Шатор, који својом формом призива асоцијације на пренатални период сигурности и потпуног јединства са мајком, који неретко буди сећања на дечје радости и тинејџерска путовања, који је симбол номадске неспутаности, овде преузима улогу 'чувара' једне прошлости. Шатор као један од могућих животних простора, онај који нам пружа заштиту, сигурност и тренутке интимае, овде постаје простором уметничког дела – као такав, он више није само приватни, већ га можемо сагледати и као јавни простор. Управо кроз однос приватног и јавног, покушаћемо сада да конструишемо једну од могућих прича о уметници која је шатор подигла.

У галеријском простору Трејсин шатор стоји сам; стиче се чак утисак да у том великом и јавном простору, попут (физички присутног) објекта / тела / субјекта, али и интимног простора у јавном простору, шатор Трејси Емин сасвим добро функционише и успева да тим простором влада. Он је тело – геометријско, али и културално, уметничко, оно које функционише и као ауторкин *двојник* – онај који ту стоји уместо ње, репрезентује је и пред Другима заступа. Он је субјект јер “субјект у односу на простор наступа као контингентни чин или појава која сада 'стварност' (простора) чини (више) конзистентном”<sup>371</sup>. Такође, *Every One I Have Ever Slept With 1963-1995* видимо и као онај мали, интимни (физички и симболички) простор који је ауторка наменила себи – па да ли смо ми посматрачи онда добродошли унутра?

---

<sup>371</sup> Mariela Cvetić, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art, Beograd, 2011, стр. 97.

Шатор који се указује пред посматрачима заиста је посебан – сам предмет свима је добро познат, али овај Трејсин шатор је нешто више од тога, он има статус уметничког дела и посматрачи морају осећати респект пред њим; друштвене норме, на које смо сви навикли, опомињу нас како да се пред таквим делом владамо, па у овом случају најпре ограничавају кретање посматрача, а самим тим и интерпретацију Трејсиног дела. Чини се да је Емин ставила посматрача у сасвим незгодан положај јер не само да је заинтригирала његов поглед, већ сада очекује и да он уђе у дело, да постане његов део. Унутрашњост шатора је омеђен простор, али простор чија је *врата* уметница намерно оставила отшкринутим како би интригирала посматраче и призивала их унутра, у њен приватни простор где ће им се она исповедити; унутар шатора Емин посматрачу<sup>372</sup> предочава своју аутобиографију, разоткрива му чак и оне најинтимније детаље из свог приватног живота јер жели да се он суштински повеже се њом и самим делом, и осети емоцију коју она жели да му пренесе, а која иако долази од саме ауторке и приказана је кроз сећања на њено лично искуство, заправо је универзална.<sup>373</sup> Трејси Емин говори о себи како би посматрача увукла у дијалог који са њим жели да води, при чему она само задаје тему и открива себе, али не ограничава свог 'саговорника'<sup>374</sup> да из тог разговора изађе са сасвим субјективним ставом, емоцијом, (новим) виђењем самог себе и/или света уопште.

Унутрашњост шатора је разнобојна и примамљива, и као да, попут циркуске шатре, у себи крије један сасвим други, магични свет могућег и немогућег, радости и туге, смеха и страха. Трејсин шатор пун је боја и слова, изгледа као да је ручно прављен, шивен, највероватније по мери ауторке која га је прилагодила себи. Ипак, иста та ауторка је свој мали шатор поставила у јавни, институционализован простор, да мами и у себе призива публику – оне позване и непозване госте. Хтели или не, ти се посетиоци не могу одупрети *погледу* којим их

---

<sup>372</sup> Димензије шатора допуштају улазак само једном посматрачу, тако да би се могло закључити да Емин жели пуну пажњу посматрача, односно да кроз најинтимнију форму разговора, кроз дијалог, покушава да се исповеди свом 'саговорнику' и изазове његове реакције.

<sup>373</sup> Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Routledge, New York, 1910, стр. xv

<sup>374</sup> Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2004.

је тај чудесни објект / субјект / шатор, фиксирао. Они морају да се одазову позиву отшкринутих врата и уђу; шатор је у јавном простору галерије и посматрач који се већ у том тренутку, одговарајући позиву који му је Емин упутила, претвара у војера, повероваће да су шаторска врата отворена само због њега и, како нема никога ко би бранио овај простор, погвирити у унутрашњост разнобојне шатре. Оно што посматрача чека када одреагује на постављену просторну ситуацију<sup>375</sup>, укључи се у само дело и *вирне* (gaze)<sup>376</sup> у шатор, заправо је једна сасвим нова галеријска соба – уласком у шатор посматрач улази у минијатурну и интимну галерију Трејси Емин.

Да ли се онда посматрач налази у сфери јавног или приватног? Претпоставићемо да је у Трејсиној *кући*, уметничком делу које се може сагледати и кроз Башларову (Gaston Bachelard) синтагму “кућа као топографија човековог интимног бића”<sup>377</sup> која нам говори да се тајни и скривени, чак скучени простори, интимно сагледани, са лакоћом преображавају у права скровишта која човеку пружају илузију стабилности и спокоја. Скривање у ту ‘привлачну’ унутрашњост призива осећаје детиње сигурности и мајчинског заштитничког загрљаја – сагледан из те перспективе, спољашњи свет сасвим губи на значају, а време стоји. Било да су крхки и текстилни (као код Трејси Емин) или ‘пак камени, зидови куће су та опна која оне у унутрашњости штити и заклања од (можда страшне) спољашњости, опна која свет приватности ограђује од јавног и свачијег. Посматрач је у том случају Трејсин гост, привилеговани субјект којег она пушта у њен заштићени и приватни простор, односно субјект којем Емин на тренутак препушта свој простор како би он, разгледајући те трагове њеног пређашњег присуства и животног искуства, можда упознао њу, а сасвим сигурно самога себе – јер посматрач ће из тог шатора изаћи са одређеном емоцијом и ставом који ма колико да се односе на уметницу, заправо говоре о њему самом и дефинишу његов идентитет. Ипак, важна је и тема разговора коју Емин задаје,

<sup>375</sup> Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.

<sup>376</sup> Видети: Norman Brayson, „The Gaze and the Glance”, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University press, New Haven and London, 1983, стр. 87-132.

<sup>377</sup> Наведено према Mariela Cvetić, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art, Beograd, 2011, стр. 111.

а која се крије у писано-тканом 'програму' који је Емин спремила за публику; том 'програму' посветићемо се у наставку текста.

Мамећи посматрача у шатор, Емин не само да покушава да га увуче у своје уметничко дело - просторну инсталацију, већ и у сопствени микро-свет. Након уласка у шатор, посматрач је готово натеран да погледом испрати и прочита поруке које (му) је на унутрашњим зидовима Трејси Емин оставила. *Зидови* су обложени разнобојим пачворк апликацијама, са пуно декорације и веза; унутрашњост шатора резултат је женског ручног рада<sup>378</sup> који је од уметнице захтевао изузетан труд и време. Посматрачу је познат наслов рада на основу ког може закључити да су у унутрашњости шатора извезена имена свих људи са којима је до тог тренутка Емин делила кревет и сан – ту су имена чланова њене породице, школских другова, љубавника. Фразом *With myself, always myself* ауторка подсећа и на сопствено присуство, или пак њену усамљеност. У унутрашњости шатора исписано је укупно 102 имена, а та бројка укључује и имена њене две neroђене бебе из трудноћа које је прекинула абортусима. На подној простирци исписано је *Tracey Emin*. Посматрач стоји, клечи или чучи на њој; он је у њему, у шатору, у Трејсином делу. Око њега промичу исте оне вашарске боје, и слова, имена, слова... – ухваћен је у Трејсину (језичку) мрежу из које се не може лако искобељати. Можда покушава, али време и тада пролази, а то је све што њој треба. Читајући поруке посматрач заправо слуша Трејсину исповест и ступа у

---

<sup>378</sup> Подсетићемо овде на дела Гризелде Полок и Розике Паркер о којима смо већ говорили у оквиру студије случаја која за тему има дело Гордане Каљаловић Одановић, а којима се поменуте ауторке залажу за деконструкцију декоративне уметности, посебно уметности веза, која је као искључиво женска већ вековима маргинализована; овим захтевима Полок и Паркер заправо се боре за права жене и успостављање нових политика идентитета које ће признати *разлику* и свим субјектима омогућити једнака права. Интересантно је и да Розика Паркер у уводу за издање њене књиге *The Subversive Stitch* из 2010. године напомиње како би она волела да је Трејси Емин 'дете' феминистичкиња седамдесетих, али да ствар ипак није тако једноставна. Емин, као и њено целокупно дело, је продукт и последица једног чудног и комплексног споја њене личне историје и *celebrity* културе, као и претходних културалних и уметничких пракси које се од седамдесетих година развијају под утицајем феминизма. Иако Емин користи вез као форму изражавања, баш као и феминистичкиње седамдесетих, разлике су огромне и Трејси Емин се не може посматрати као њихов директни наследник – она се не залаже за идеју да је лично политичко, већ користи лично како би указала на универзално и остварила комуникацију са публиком. Видети: Griselda Pollock, Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, New York, 1981; Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, I. B. Tauris, London and New York, 2010.



(потенцијални) дијалог са њом – у дијалог у којем она види свој спас, своје излечење. Сетићемо се сада и Фројда који је своју терапију управо развијао у облику 'лечења причом', јер како је говорио, у психоаналитичком третману се ништа осим размене речи и не дешава. Емоционално олакшање које је изостало за време трауматског догађаја<sup>379</sup>, кроз тај дијалог коначно добија шансу да се испољи. У случају Трејси Емин, до тог олакшања долази током стваралачког процеса (јер ауторка се тада суочава са *сопством* и то искуство преноси и претвара у дело уметности), али и касније када дело преузима улогу уметнице и у галерији функционише као њен *двојник* – дијалог се тада преноси на дело / ауторку и посматрача који, премда неспреман, наједном бива суочен са сопственим потиснутим и долази у ситуацију да 'лечећи' уметницу заправо 'лечи' и себе! То је тренутак када се Трејсина приватна исповест претвара у дијалог<sup>380</sup>, и то веома продуктиван дијалог током којег посматрач не само да постаје део самог уметничког дела, већ постаје и његов коаутор; Трејсина разнобојна шатра је интерактивна форма, 'место сусретања'<sup>381</sup> које изазива и продукује различите друштвене односе који мењају појединца, помажу му да конструише или деконструише сопствени идентитет, а тако и читаву савременост.

Начини на које смо до сада анализирали дело Трејси Емин, а кроз њега и саму ауторку, указују на то да смо њен 'шатор' тумачили или као специфичног двојника саме уметнице или као 'половину' издељеног психоаналитичког субјекта која тражи задовољење, тј. своју другу половину, која кроз успостављање 'сексуалног односа' захтева своју допуну, свој недостајући део. Трејси Емин жуди за својим 'излечењем' па кроз *Every One I Have Ever Slept With 1963-1995* жели да изнова изгради своје *Ја*, али оно потпуно и цело *Ја*. Постављањем шатора, као оног дела који већ поседује (односно, као оно што она у том тренутку јесте), она баца *мамац* посматрачу у нади да ће се он ухватити за њега и да ће јој коначно пружити

---

<sup>379</sup> Као један од примера, подсетићемо овде на силовање које је Трејси Емин доживела у тринаестој години и чињеницу да управо рани сексуални доживљеј Фројд види као основу за касније неурозе.

<sup>380</sup> Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2004.

<sup>381</sup> Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.

задовољење. Емин жели да се врати у прошлост, у стадијум сазревања, тј. Лаканов стадијум огледала<sup>382</sup>, јер ту види своју нову шансу за успостављањем целовитог *Ја*.

У својој теорији субјекта, односно процеса индивидуализације, Лакан издваја фазу у којој код субјекта започиње стварање свести о одвојености индивидуе и доживљај себе као целине, и назива је стадијумом огледала. Дете се идентификује са 'слично-одражавајућом' сликом наспрам себе, и тада већ долази до расцепа у његовом *Ја*. Огледална слика постаје компензација за заувек изгубљено јединство са мајком и самим собом; огледална слика остаје на прагу видљивог света као подсетник субјекту да је његово потпуно *Ја* могуће или да је некад било могуће, али само у спољашњости, кроз ту чудну игру двојника и тренутних 'цокера'. Ипак, код субјекта је жеља за јединством, за успостављањем тог потпуног *Ја*, толико снажна и неодољива да ће се он задовољити чак и тим имагинарним *целим* – а као објект те жеље за јединством, обележје тог недостатка, Лакан именује *фалус* у којем лежи та толико жељена допуна.

Уласком у Трејсин шатор посматрач постаје тај *фалус*, тј. објект жеље за јединством. Емин му је поставила мамац – одшкринути шатор – и чекала његову реакцију; одговорност је пребацила на посматрача, а сама била врло стрпљива, чекајући тренутак задовољства и владавине *ја - идеала*. Посматрач не може одолети својој знатижељи, воајеру у себи, па улази у разнобојну шатру и бива ухваћен у мрежу коју му је ауторка поставила – на тренутак, он испуњава своју судбинску улогу, постаје њена допуна, замена за оно потиснуто, давно изгубљено. Посматрач је недостајући део Трејсиног *Ја*, њен сексуални партнер који јој пружа искуство пенетрације, фалус који задовољава ту 'бесрамно изложену вагину'; он је оно изгубљено, убијено дете за којим она пати, а које се сада враћа у њену утробу – он је све то, а можда и више од тога. Међутим, тренутак неизмерне среће је већ прошао, неосетно и лако, јер у тренутку испуњења, тј. препознавања са огледалном сликом, целина се поново руши, а *Ја* изнова жуди за својим идеалом. Након тога, све креће из почетка...

---

<sup>382</sup> Žak Lakan, "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu", *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, стр. 5-13.

Посматрачи који су у шатору били, пратили су Емин до њене самоспознаје, до екстатичке границе онога *to si tu*<sup>383</sup>, а онда су је морали напустити; можда су заиста сазнали ко је она, можда су тек нагађали, а вероватно су у шатору изнова упознали себе и сазнали нешто (ново) о себи. *Every One I Have Ever Slept With 1963-1995* јесте дело које се заснива на личном искуству Трејси Емин, дело које је њена интимна исповест, али и дело којим Емин посматраче увлачи у дијалог и поставља им питања: Препознајете ли се Ви у мојој причи? Ко сте Ви и шта радите овде? Да ли је моје дело можда Ваше огледало? *Every One I Have Ever Slept With 1963-1995* је зато незавршен текст, *отворено дело* из ког посматрачи могу сазнати нешто о уметници која стоја иза њега и кроз дело им приповеда, али у које могу уписати и сопствена значења и на њима конструисати властити идентитет.

### Закључак

Уметнице чија су дела анализирана у овом поглављу на различите начине приступају проблему дефинисања и показивања сопственог родног идентитета. Мери Кели има јасан друштвени ангажман, а у свом делу директно се позива на теоријски дискурс, на феминистичку и психоаналитичку теорију; иако има провокативну црту, начин презентације и теоријско-аналитички оквир чине да њено дело видимо као промишљен, озбиљан, снажан аргумент у расправи о улози жене у свету и уметности, у коју нас је Кели као посматраче увукла. Трејси Емин 'пак на сасвим другачији начин покушава да допре до посматрача – она га најпре шокира, хипнотише га и зауставља пред делом, а онда га тера да је чује и да јој се преда. Оно што је заједничко овим уметницама јесте да оне своју *приватност* умећу у дело; а трансформацијом приватног у јавно, односно сусретом и огледањем субјекта у и *са* Другим, одвија се процес идентификације. Кели и Емин избегавају иконицке представе жене, премда у делу остављају своје специфичне женске трагове, отиске руку и осећања; оне граде дело на свом личном искуству и

---

<sup>383</sup> “У помоћи субјекта субјекту, коју ми бранимо, психоанализа може пратити пацијента до екстатичке границе онога ‘*To si tu*’, где му се открива шифра његове смртне судбине, али уједно није у нашој моћи практичара да га доведемо до оног тренутка кад почиње право путовање”. Из Žak Lakan, “Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu”, *Spisi, Prosveta, Beograd, 1983, стр. 13.*

артефактима (мајчинске, женске, самачке, уметничке...) свакодневице јер управо у тој тактици виде своју шансу да утичу на посматрача, привуку га себи и анимирају га да кроз *игру разлика* дефинише сопствени родни, али и други идентитет.

## 8. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ОДНОСУ НА ТЕЛО

Сазнање о *приватности* као личном потенцијалу и својеврсном капиталу појединца је нешто што је међу широм популацијом заживело тек касних педесетих година прошлог века, и управо то схватање – да човек има право на руковођење сопственим животом – дало је појединцу снагу да се унутар услова савремености бори против хегемоније. Тело тада почиње да игра важну улогу у обликовању појединца јер оно је и биолошка и културна чињеница, оно је и политичко и социјално тело, и друштвено и роматично, и приватно и јавно, односно тело које у свакодневици заступа субјекта и кроз које он изводи и приказује сопствени идентитет. Тело је посредник, тело је оно *приватно* којим субјект делује у простору *јавног* – сваким одласком на посао, шетњом градом, и уопште упражњавањем било ког облика друштвености, субјект сопствену приватност износи у сферу јавног и мења како самог себе, тако и јавну сферу.

У западној уметности постоји дуга и комплексна историја приказивања и заступања тела. Оно што је пак нама интересантно и важно за ово истраживање, а део је поменуте историје, јесте померање које се догађа с уласком у позну фазу модернизма када након низа различито спроведених процеса апстраховања тела и замене истог телом слике или друге уметничке форме, тело уметника коначно и изненада почиње директно да присуствује и фигурира у уметности. Тело се ту јавља као симптом расцепа, тј. разлике, и својим *присутвом*, или пак *одсуством*, шаље одређену поруку. Чињеница је да су кроз историју различита *тела* добијала и различит третман, односно да је праћен принцип неравноправности у одношењу према (подређеној) класи, раси, полу; такође, чињеница је и да прилику да се изразе нису имали сви, већ су заступници моћи заступали и приказивали све оне *субјекте разлике* који су сматрани и држани немим и без права да се боре за сопствено Ја.<sup>384</sup>

---

<sup>384</sup> Картезијанско раздвајање ума и тела имало је за циљ да помогне Човеку у његовим тежњама ка идентификацији са Богом, што је уједно сматрано и његовом највећом и најзначајнијом улогом; како би човек могао да тежи побожности и/или њеном овоземаљском изданку – културној и друштвеној моћи, картезијанској мисли било је неопходно да тело буде трансцедентно, или како ће

Простор овим Другима, да слободно покажу сопствени културни идентитет, дају тек студије културе – ослањајући се на Фукоову биополитику, Фројдову и Лаканову психоанализу, као и Деридин став по ком 'култура претходи природи', студије културе одбацују биолошке аргументе уз помоћ којих је елита (расна, класна, родна, или друга) одувек спроводила своју моћ, и с циљем да ослободе човека тираније и судбинског значаја биологије (која га означава као подређену врсту) упуштају се у деконструкцију постојећих односа моћи.<sup>385</sup> Као културна чињеница од прворазредног значаја кроз коју се преламају сви остали вредносни параметри одређеног друштва, *тело* у анализама аутора културалних студија, као и уметника, коначно бива третирано као *текст* из ког се ишчитавају, али се у њега и уписују, значења везана за субјекта у позадини. Учешћем у ритуалу, облачењем (или 'пак одсуством одеће), наношењем и подношењем бола, шетњом, спавањем, говором, заправо сваким видом самопоказивања, субјект у јавној сфери делује посредством свог приватног, и тако истиче и дефинише сопство. Перформативним коришћењем тела уметници изводе властити, као и колективни идентитет, а у исти процес идентификације покушавају да увуку и посматраче – говорећи о свакодневици на можда најнепосреднији начин, својим телом, ови уметници проблематизују савремено(ст) и публику увлаче у (покренуту) дебату. Посматрач је у перформансу уједно и учесник јер његово присуство и поглед конструишу ситуацију кроз коју само дело настаје, а субјект (и уметника и посматрача) се конституише. Кроз дело (у извођењу) аутори (уметник и посматрач) конструишу / деконструишу сопствени идентитет, што је уједно и допринос промени оног колективног субјекта и деконструкцији (стања) савремености.

---

то касније Фројд дефинисати, тело је морало бити потиснуто или га се требало одрећи. Симон де Бовар (Simone de Beauvoir) указује 'пак на чињеницу да је тело неизбежно обележавано као женско, и да је последица томе заправо било и чини се подразумевано искључење женскости, као и свих других типова идентификације који одступају од норме која подразумева белог, западњачког, хетерогено-мушког субјекта. Ипак, треба истаћи да онај (картезијански) покушај 'брисања' тела није успео да га уклони из дискурса уметности, односно ситуација стварања и тумачења уметности; с друге стране, оно што се унутар западне културе јесте усталило је доминација белог, мушког, западњачког субјекта који својим агресивним погледом фетишизира тела жена, обојених и свих оних Других, пасивних и маргинализованих субјеката који су без права да сами себе заступају. Из Amelija Džouns, „Telo“, у Robert S. Nelson, Ričard Šif (eds.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, стр. 313-315, 326.

<sup>385</sup> Jelena Đorđević, *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009, стр. 160-161.

У овом поглављу ми ћемо наставити са интерпретацијом дела, односно уметника који се баве политикама идентитета и залажу за друштвену стварност у којој ће антагонизми наставити да постоје, уз дијалог и константна преиспитивања; надовезаћемо се на претходно поглавље у ком смо кроз примере показали како и на које начине су феминистичка и психоаналитичка пракса учиниле полне и родне разлике видљивим и тако пружиле легитимитет свим субјектима (родне) разлике, и расправу сада усмерити ка оним конструкцијама индивидуалног за које уметници као основни материјал и средство изражавања користе управо сопствено тело. Наиме, разлог због ког се и сада осврћемо на претходно поглавље јесте нераскидива веза која постоји између родних студија и теоретизације тела. Феминисткиње су пружиле знатан допринос развоју перформанса (у којем дело јесте сам уметник, тј. тело субјекта које изводи одрђен акт) и кроз дистинкцију тела (које је увек обележено родом и полом, баш као и расом, класом и другим посебним обележјима), заправо приказивањем и проблематизацијом сопственог тела жене, покренуле питање родне разлике.<sup>386</sup> Ипак, подсетићемо и да су многи аутори, међу којима је и Мери Кели, критиковали ова феминистичка перформативна истраживања сматрајући да она углавном воде идеализовању жене и новим 'затварањима' њеног идентитета у родни образац, при чему чак спознаја истине постаје упитна јер сама дела више нису универзална већ родно диференцирана.<sup>387</sup> Ја се са овим ставом могу делимично сложити јер заиста, затварање субјекта у одређен идентитетски образац, ма колико он био наклоњен неком до тад подређеном Другом, не води диференцијацији и истицању појединачних разлика које субјекта дефинишу, а на којима он конструише властити идентитет, већ од њега ствара безличног и типизираниог представника групе субјеката разлике; с друге стране, не смеју се негирати ни она заиста бројна перформативна извођења у којима уметнице успевају и да истакну своју посебност, како жене тако и појединачног субјекта, и да у исто време изразе део оног

---

<sup>386</sup> Видети: Džudit Butler, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Samizdat B92, Beograd, 2001; Džudit Butler, *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010.

<sup>387</sup> Видети: Mary Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas (New Edition)*, Blackwell Publishing, 2003, стр. 1061; Amelia Jones, *Body art / performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1998.

универзалног знања и емоција које ће публика препознати, а које ће је можда потаћи на промишљање и друштвено јавно деловање. Аутори који припадају овој другој групи, а међу којима су осим (про)феминисткиња и остали *субјекти разлике* који се боре за *сопство*, раде са сопственим приватним и на личној причи конструишу како свој идентитет, тако и критику свакодневице коју упућују јавности; у њиховом раду употреба *тела* представља сасвим логичан избор јер они у том случају говоре о себи користећи најприроднији медиј (тело) и најприватнији простор (тело) за своје изјашњавање и пружање отпора хегемонији. Активирањем тела, они *приватну* слику претварају у *јавну* и користе је у свом јавном (најчешће) активистичком деловању. У наставку поглавља осврнућемо се на рад оних уметника који перформативним коришћењем тела говоре о проблемима савременог друштва, изводе критику свакодневице и воде борбу за *сопство* (а тиме и за сваки други индивидуум); успостављањем односа *приватног* и *јавног* покушаћемо да интерпретирамо одабрана дела, а онда увидимо и колико се борба тих *субјекта разлике* (који стоје *иза* или у делу) одразила и одражава на савременост.

### **Приватно и јавно у односу на перформанс**

#### **Тања Остојић: *Looking for a Husband with an EU Passport***

Перформативни рад уметника са телом, најчешће сопственим али и телом друге особе, је пракса која се током шездесетих година синхроно јавља у САД и Европи као један вид одговора на свакодневицу урбаног постиндустријског друштва у ком су „примарне функције људског тела отуђене и помакнуте на маргине симболичког приказивања и употребе тела као културалног текста“<sup>388</sup>. Уметност тела, односно *body-art* (боди-арт), је облик деловања људским телом у процесуалној уметности; у питању је уметничка пракса у којој људско тело постаје изражајно средство и уједно носилац догађаја. На одређен начин, боди-арт се може видети и као комплексан наставак дуге традиције аутопортрета (с обзиром да уметници у већини раде са сопственим телом) у западној уметности<sup>389</sup>, премда

<sup>388</sup> Мишко Шувковић, *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Београд, 2011, стр. 152.

<sup>389</sup> Видети: Amelia Jones, *Body art / performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1998, стр. 13.



значајно радикалнији и са проширеним дискурсом деловања. Тело у пракси боди-арта има улогу и субјекта и објекта; оно својим присуством, или 'пак одсуством шаље одређену поруку. Говорећи *телом* и *о телу*, уметник говори о себи. Он користи приватну 'својину' (тело), тј. једину материјалну својину која се човеку не може одузети, и говори о својој приватности (презентацијом како оних елементарних људских чинова, тако и оних сложених односа тела у културалном понашању) – на тај начин он успева да дефинише властити идентитет и уједно 'натера' посматраче на размишљање о *сопству*, али и савремености.

Боди-арт као 'рад са телом' јавља се у веома различитим формама, од презентовања фотографске документације до живих перформативних извођења. Оно што је 'пак константа јесте да сам уметник јесте уметничко дело, живи субјекат који је и објекат, а кога и посматрачи виде у тој двострукој улози. Било да се ради о живом извођењу пред публиком или документарном материјалу који публика са закашњењем добија, перформативно тело (уметника) је оно што чини само дело, посредник преко којег се одвија комуникација између уметника и посматрача. Наравно да је улога публике у случају када се ради о живом извођењу нешто већа, јер публика тада постаје интегрални део уметничког дела које почиње да зависи (и) од реакција посматрача, али ситуација није тако драстично другачија ни када се ради о перформансима који до посматрача долазе само путем документарног материјала – наиме, уметност се тада појављује као документарно посредован *информацијски текст* о животу (јер то нису више 'слике' већ документи-докази који сведоче о одређеним догађајима) на који, попут вести или других свакодневних догађаја којима присуствују, посматрачи реагују. Уметници изводе одређену интервенцију, друштвену или културалну, јер желе да утичу на јавност и активно учествују у јавној сфери. Перформанс<sup>390</sup> не захтева галеријски простор и може се одвијати и ван институционализованих простора и уређеног културног система, па представља простор, тј. форму кроз коју се и којом се могу исказати сви *субјекти разлике*; перформанс се супротставља владајућем капиталистичком поретку не само тиме што простор за изражавање даје свима, већ

---

<sup>390</sup> Напоменућемо да се у овом раду боди-арт и перформанс узимају као синоними.

и тиме што заправо не производи 'робу' (иако остаци перформанса и документарни материјали могу бити опредмећени и продати, они нису тражена роба на уметничком тржишту).<sup>391</sup> Перформанс враћа друштвену снагу уметности и представља можда и најефектнији модус отпора свим формама доминације.<sup>392</sup> Његова порука, тј. његов учинак је увек политички, јер и *тело* које изводи је политичко тело које се бори за *сопство* и идеју коју заступа.<sup>393</sup>

Политике идентитета су централна тема у уметности перформанса. У перформансу уметници истражују сопствено тело и презентују себе у процесима *бивања* и *делања* који се одигравају унутар одређеног друштвеног контекста. Они трагају за *сопством* и публици презентују како то своје конструисано сопство, тако и сам процес трагања који, због чињенице да га виде уживо или кроз документарни (и тиме подразумевано истинит<sup>394</sup>) материјал, код посматрача најчешће буди интересовање и изазива њихове реакције. Уметници ангажују своје тело како би се на најнепосреднији начин обратили публици, укључили се у одређени културни дискурс и изразили се против различитих политичких норми које маргинализују Другог и, поништавајући тако све друштвене антагонизме, репродукују хегемони друштвени систем; они интервенишу у јавној сфери, интригирају и чак шокирају јер желе да допру до посматрача и покрену узајамну идентификацију субјекта (уметника-перформера) са субјектима (посматрачима) која ће резултирати одређеним политичким актом, у распону од прихватања до супротстављања.<sup>395</sup> Они сопственим телом изводе одређени чин, који је самим тим личан и на одређен начин приватан, али осим што

---

<sup>391</sup> Kristin Stajls, „Performans“, у Robert S. Nelson, Ričard Šif (eds.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, стр. 116.

<sup>392</sup> Исто

<sup>393</sup> Видети опширније у Ana Novakov, *Veiled Histories: The Body, Place, and Public Art*, San Francisco Art Institute, New York, 1997.

<sup>394</sup> Кажемо 'подразумевано истинит' јер се у документа или 'догађај уживо' по правилу не сумња. Ипак, уметници перформанса у појединим случајевима стварају и уметнички *трик* како би својим извођењима дали на интензитету и уверљивости, а документацију или део перформанса, условно речено, лажирају.

<sup>395</sup> Кристин Стајлс (Kristine Stiles) указује на то да је перформанс конструисао *трансперсоналну визуелну естетику* која функционише као *интерстицијални континуум* који повезује субјекте са субјектима и спроводи их кроз процес узајамне идентификације. Видети: Kristin Stajls, „Performans“, у Robert S. Nelson, Ričard Šif (eds.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, стр. 107.

тако репрезентују *сопство*, они креирају и микро-друштвени простор<sup>396</sup> у којем се остварује претходно поменута интеракција, субјекти повезују и кроз процес огледања и узајамне идентификације, конструишу властити идентитет.

Значајан допринос развоју перформанса дале су жене, које штавише представљају већину у практичној примени овог уметничког жанра. Још од седамдесетих година прошлог века када је истраживање односа између уметника, природе и друштва постало централна тема уметности, анализира се статус и политички говор субјекта, посебно *субјекта разлике* који по први пут тада добија шансу и простор да се изрази и покаже. Како смо већ и на почетку поглавља истакли, феминистичкије ту имају посебну заслугу јер су управо неким својим перформансима истицале концепт 'лично је политичко' и осим што су под знак питања довеле искључиве дефиниције рода и пола, пажњу јавности усмериле су и на расистички дискурс, као и на све друге маргинализоване *субјекте разлике*. Перформанс се у том смислу може схватити као одговор појединих уметника на „спутавајуће конструкције субјективности, на табуе о сексуалности, полу, раси, класи, националности и њиховој контроли, као и на друштвену репресију над телом и његовим флуидима“<sup>397</sup>. Изражавајући се перформансом, који се током протеклих деценија показао као веома моћна политичка критика<sup>398</sup>, уметници испитују културне вредности друштва и својим интервенцијама покушавају да нешто промене унутар јавног дискурса; уметници перформанса углавном су друштвени активисти који не тек једним својим делом, већ читавим својим опусима раде на развијању алтернативних дискурса. Међу тим уметницима-активистима је и Тања Остојић, српска уметница која је још од средине деведесетих година активна на интернационалној сцени, а која испитивањем друштвених конфигурација и односа моћи отвара простор за критичку рефлексију друштва; њено дело, тј. перформанс, тј. партиципативни интернет пројекат *Looking for a Husband with an EU Passport* биће предмет наше анализе у наставку студије.

<sup>396</sup> Овај простор заправо одговара концепту хетеротопија Мишела Фукоа. Видети: Pavle Milenković, Dušan Marinković (eds.), *Mišel Fuko: Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005.

<sup>397</sup> Kristin Stajls, „Performans“, у Robert S. Nelson, Ričard Šif (eds.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, стр. 126.

<sup>398</sup> Исто, стр. 127.

Сада већ давне 1996. године у оквиру Бијенала младих уметника у Вршцу (Југославија) Тања Остојић извела је свој први перформанс назван *Personal Space*<sup>399</sup> у којем уметница, нагог тела и прекривена мраморном прашином, глуми живу статуу. Исти перформанс, који притом укључује и видео материјал и звучну подлошку која заправо описује 'тишину', а посебно је компонована за ово дело, Остојић је извела у оквиру Европског бијенала савремене уметности, *Manifesta 2*, 1998. године у Луксембургу. Овај рани перформанс Тање Остојић није значајан само због чињенице да је њиме уметница себи отворила врата интернационалне уметничке сцене, већ и зато што се већ у њему препознају неке од карактеристика по којима ће њена дела касније постати препознатљива. Овде пре свега мислим на испитивање унутар односа приватног и јавног, као и других дихотомија попут интровертно / екстровертно, спољашње / унутрашње, што је тема која се провлачи готово кроз читав опус Тање Остојић. У *Personal Space* Остојић излаже погледу посматрача своје наго тело, своју приватност, и уједно се, како нам и назив перформанса сугерише, бори за властити, лични простор унутар јавне сфере; она је овде објекат (пожуде, мушке жеље и онога што мушкарцу треба како би конструисао свој идентитет) и у исто време субјекат (који перформанс изводи, бори се за лични простор приватности и властито *Ja*). Неколико година касније, за потребе пројекта *Looking for a Husband with an EU Passport* Тања Остојић ће са себе збрисати мраморну прашину која ју је 'скривала и штитила' (јер ју је чинила каменом и на дражи неосетљивом (премда 'живом') скулптуром) у перформансу *Personal Space*, и пред јавност изнова ставити своје голо, у целости обријано, извајано и складно, али не-еротизовано, не-идеализовано и по свему судећи чудно женско, или пре *queer* тело. Контекст је свакако другачији, а тело са другим референцама, али оно што се и овде може препознати јесте испитивање граница између приватног и јавног, уметничког и свакодневног, тј. уметности и живота.

*Looking for a Husband with an EU Passport*, односно *Тражим мужа са пасошем Европске уније*, је интерактивни интернет пројекат који је Тања Остојић започела августа 2000. године; порука са којом се уметница обратила глобалној

---

<sup>399</sup> <http://www.livingstatues.com/TanjaOstojic.html>

(интернет) публици била је снажна и стигла до посматрача, како је Остојић и планирала, па је врло брзо овај медијски пројекат ушао у своју следећу фазу, пренео се у стварни живот и свакодневицу саме уметнице (али и посматрача, тј. мужа којег је одабрала, тј. мужа који је њу одабрао и тако постао саучесник у перформансу) и развио у животно-уметнички пројекат који ће трајати све до 2005. године када је симболично завршен журком поводом развода, такође претвореном у перформанс (*Divorce Parti*). Треба споменути и да је процес тражења мужа са пасошем Европске уније акт на који се Тања Остојић одлучила након низа негативних искустава које је сама – као жена, уметница, грађанин земље која не припада ЕУ, односно грађанин са 'погрешном националношћу' – доживела, али и документовала и затим представила као своја уметничка дела. Шуваковић примећује да је у једном делу савремене уметничке продукције, 'уметничко' нестало из оприсутњеног објекта и „преузело биотехнологије организације / артикулације свакодневног живота или се интегрисало у биотехнологије, артикулације, организације или извођења тренутног или тренутних стварних људских односа који се не могу директно презентовати у систему комуникације или систему уметности, већ могу бити посредовани стварним или фикционалним документарним визуелно-аудио-текстуалним материјалима“.<sup>400</sup> Уметност Тање Остојић одиграва се управо на овим линијама – Остојић преплиће свој приватни живот и своје стваралаштво, она се својим уметничким интервенцијама надовезује на свакодневицу којом живи и која је окружује, односно живи уметност и у исто време допушта да уметност диктира њену свакодневицу. Она документује свој приватни живот и тај материјал, као критичку анализу савременог друштва, представља публици; међутим, оно у шта ми као посматрачи никада не можемо бити сигурни јесте аутентичност те документације – да ли је фалсификована или не, односно да ли је заиста у питању приватни живот Тање Остојић или су 'пак то само исценирани материјали монтирани за потребе уметничког дела?'<sup>401</sup>

<sup>400</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, стр. 37.

<sup>401</sup> Видети: Rune Gade, „Making Real: Strategies of Performing Performativity in Tanja Ostojic's *Looking for a Husband with an EU Passport*“, у Rune Gade, Anne Jerslev (eds.), *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2005, стр. 185.

Документарни материјали који сведоче о акцијама Тање Остојић нису фалсификати, приказани догађаји и животно-уметничке интервенције су се заиста догодиле; с друге стране, Остојић не документује и преображава у уметност буквално све из свог свакодневног живота, она не приказује публици све што ради, како живи и о чему свакодневно размишља, већ само оне акције (које приватно предузима а зарад уметности документује) које за циљ имају критику друштва и подстицање критичке свести посматрача. Тања Остојић провоцира посматраче како би их учинила свесним проблема или ситуација које сами не примећују или се са истим сами нису сусрели; она истиче да иако њено искуство говори у прилог томе да уметност не може брзо утицати на промене друштвене и политичке реалности, важно је да уметност није аполитична.<sup>402</sup> Субверзивно и активистичко деловање ове уметнице има за циљ да унутар јавне сфере скрене пажњу на проблеме који у савремености постоје и о тим питањима отвори јавну расправу. Проблем на који је Тања Остојић желела да скрене пажњу пројектом *Looking for a Husband with an EU Passport*, баш као и оним документованим акцијама-перформансима који су му претходили, је тзв. политика ексклузивитета коју спроводи ЕУ. Наиме, Тањина прва искуства са политиком и администрацијом Европске уније датирају из година када је Југославија била под строгим западним санкцијама, али и када је након НАТО бомбардовање и одређених политичких промена улазила у процес транзиције. Југословенима је слободно кретање по земљама Европске уније било строго ограничено и захтевало је визе због којих су се грађани Југославије неретко понижавали данима чекајући испред амбасада, прикупљајући десетине папира, докумената и позивних писама, а ако 'пак и постану срећници којима је улазак у ЕУ дозвољен, већ на граници су их чекала испитивања, претурања по пртљагу и друге индискреције. Након успеха који је доживела са перформансом *Personal Space* Тањи Остојић почели су да пристижу позиви за излагање на европским изложбама, али су јој политичка ограничења кретања, која иста та Европа спроводи над већином не-ЕУ грађана, та учествовања онемогућавала или чинила толико мучним и исцрпљујућим да се уметница одлучила на радикалне потезе илегалног преласка границе и, нешто касније, прорачунатог склапања брака зарад добијања папира.

---

<sup>402</sup> Interview with Tanja Ostojic, <http://www.van.at/see/tanja/>, приступљено 27.12.2014, 7:41 PM

У периоду од 2000-2005. године Тања Остојић је развила серију радова у којој примењује различите стратегије које мигранти иначе користе за прелазак граница. Прва стратегија коју је испробала, након дуготрајног и мукотрпног покушаја легалног добијања аустријске ЕУ-визе, била је илегални прелазак словеначко-аустријске границе (*Illegal Border Crossing*). Ову акцију, односно интервенцију унутар система Европске уније (и уједно интервенцију унутар система уметности), Остојић је извела јуна 2000. године и то уз драгоцену помоћ аустријских пријатеља и колега који су је из Словеније планинским путем спровели на аустријску територију и касније јој помогли да се истим путем врати. Наредни покушај добијања визе, и уједно изведен перформанс пред конзулатом Аустрије у Београду, документован је у *Waiting for a Visa* (август, 2000. година). Шесточасовно чекање у реду са гомилом папира изнова није дало резултате и чини се да се тада Тања Остојић одлучила за још радикалнији корак – склапање интересног али по свим европским законима легитимног брака који ће јој бар на неко време гарантовати боравак унутар ЕУ. Оно што би се овде 'пак могло поставити као питање је зашто Тања Остојић, као сада већ декларисани евроскептик<sup>403</sup> и неко коме, како ћемо касније видети, и поред свих акција и покушаја Европска унија годинама није одобравала дозволу сталног боравака, не одустаје од ЕУ и упорно покушава и бори се да баш тамо живи и ради? Сматрам да је то управо из разлога што Тања Остојић верује у то да уметност може извршити неке промене и покренути питања о којима се иначе не расправља – она тврди да уметност не може и не сме бити аполитична, иако су промене које може учинити микро-размера. Тања Остојић прихвата изазов (и уједно одговорност) и ствара друштвено-политички ангажовану уметност; и што је можда још значајније истаћи, своју уметничку критику Остојић не изражава унутар затворених кругова галерија и музеја, већ је живи – и то са свим ограничењима која су јој оквирима уметничког дела (које је притом сама поставила) постављена. Као не-ЕУ држављанин, мигрант, путник, жена, уметница, маргинализовани *субјект разлике*, Тања Остојић жели да буде унутар система против ког се бори, јер тада је и та борба ефикаснија.

---

<sup>403</sup> *Interview with Tanja Ostojic: Eurosceptic*, <http://www.berlinartlink.com/2013/12/10/interview-tanja-ostojic-the-eurosceptic/>, приступљено 8.1.2015, 9:50 PM

Пројекат *Looking for a Husband with an EU Passport*, који ће касније заједно са претходно помињаним *Illegal Border Crossing* и *Waiting for a Visa*, баш као и *Divorce Parti*, постати део великог *Integration Project*-а<sup>404</sup>, Тања Остојић започела је крајем 2000. године објављивањем личног огласа на интернету који је априори јавни простор савремености. Оглас је садржао фотографију нагог тела уметнице уз текст који је понављао сам назив пројекта и уједно суштину огласа – тражим мужа са пасошем Европске уније; на дну огласа био је исписан контакт 'hottanja@hotmail.com' на који су се заинтересовани посматрачи и евентуални просци могли јавити. Никакве друге информације нису биле дате у огласу и, ако су желели нешто више да сазнају о самом пројекту, о особи која се 'крије' иза тог голог тела о којем се иначе ништа не зна, посматрачи су морали ући у кореспонденцију са ауторком, и тако и сами постати део овог уметничког пројекта.<sup>405</sup> Како је то случај и у другим перформансима Тање Остојић, и овде уметница након почетне провокације контролу као да препушта публици која тако постаје активни учесник дела – посматрачи улазе у комуникацију са ауторком и кроз дијалог<sup>406</sup> развијају ситуацију коју је Остојић осмислила, тј. поставила. Уметница организује дело као форму размене, тј. релациону форму<sup>407</sup> кроз коју дело бива изведено заједничким напорима саме ауторке и посматрача који су такође, попут уметнице, постали и објекти и субјекти (аутори<sup>408</sup>) дела. Анализирајући *Looking for a Husband with an EU Passport* Руне Гаде (Rune Gade) примећује како дело најпре делује као 'позив на дијалог' који, с обзиром да се дешава у медијским јавним просторима интернета, може деловати необавезујуће и бити неозбиљно протумачен, али онда наједном бива озбиљно схваћен јер већ након успостављања контакта између уметнице и посматрача постаје јасно да овај перформанс има тенденцију и могућност да конструише нешто попут Буриоове

---

<sup>404</sup> Видети: <http://www.van.at/see/tanja/>

<sup>405</sup> Укључивање посматрача у уметничку игру и само дело које ствара једна је од препознатљивих карактеристика уметничких дела Тање Остојић. О томе коју пажњу она посвећује посматрачу сведоче и поједини, веома сугестивни, називи њених перформанса: *Looking for a Husband with an EU Passport* (2000-2005), *Be my Guest* (2001), *I'll Be Your Angel* (2001), итд.

<sup>406</sup> Видети: Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2004.

<sup>407</sup> Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.

<sup>408</sup> Roland Bart, "Smrt autora", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 176-180.



'свакодневне микро-утопије', и да ће се његови ефекти директно испољити на (свакодневни) живот саме уметнице, али осталих посматрача-учесника пројекта.<sup>409</sup> Уметност нема моћ да суштински мења друштво, али наративима попут *Looking for a Husband with an EU Passport* може учинити неке микро-помаке, односно иницирати критичку свест код посматрача и подстаћи их на пружање отпора хегемонији и облицима живота који она диктира.

На фотографији коју поставља као оглас за пројекат тражења мужа са пасошем Европске уније, Тања Остојић излаже своје голо, у потпуности обријано тело, складно грађено и лепо обликовано. Ипак, тело које приказује је без (женске) сензуалности и икакве заводљивости, и не може се видети изван контекста дефинисаног вербалним делом огласа, односно текстом који ово тело рекламира и можда чак 'продаје'. Тензија која се јавља између слогана који игра на карту женствености, тј. женске допадљивости и (источноевропске) 'доступности', и саме слике која иако може имати неке референце на порнографску индустрију, пре осликава естетику концентрационих логора, сугерише на политички конфликт унутар ког живе сви они Други, *субјекти разлике* којима су различита права ускраћена а кретање и деловање унутар савремености ограничени. И сама радећи из перспективе мигранта и користећи се личним искуством, Тања Остојић пројектом-перформансом *Looking for a Husband with an EU Passport* тематизује однос родних политика и капитализма, и указује на проблеме са којима се због елитистичке и по њеном мишљењу арогатне политике ЕУ суочавају 'транзицијски субјекти'<sup>410</sup> изван Европске уније, односно појединци које због поменутог 'недостатка' (бивања држављанином Европске уније) ЕУ експлоатише и ускраћује већину (људских и грађанских) права.

Са *Looking for a Husband with an EU Passport* Тања Остојић напушта онај вид интровертног и медитативног коришћења тела какав је практиковала у

---

<sup>409</sup> Rune Gade, „Making Real: Strategies of Performing Performativity in Tanja Ostojic's *Looking for a Husband with an EU Passport*“, у Rune Gade, Anne Jerslev (eds.), *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2005, стр. 189.

<sup>410</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, стр. 135.

перформансу *Personal Space*, и своје наго тело сада ангажује унутар друштвено-политичке сфере, односно користи га као 'политички инструмент'.<sup>411</sup> Она се на огласу појављује попут неке старинске и још увек неопремљене и недотеране лутке која чека да добије своју улогу и власника; она се потчињава посматрачу и будућем 'мужу', мада са јасним циљем склапања интересног брака и добијање жељених ЕУ-папира. Остојић тако указује на женско тело као празан простор за пројектовање мушких жеља и конструкцију његовог мушког идентитета<sup>412</sup>, и у исто време себи поставља у задатак преиспитивање класичних дистинкција између мушкарца и жене, приватног и јавног, Истока и Запада, покушавајући притом да изврши деконструкцију ових бинарно супротстављених категорија. Шуваковић примећује да „њен приступ родној политици произилази из интервентног инвертовања уобичајене замисли родног као унутрашњег својства које треба испољити“<sup>413</sup>, а овде ћемо додати да на веома сличан начин Тања Остојић приступа и свим другим наизглед непроменљивим категоријама и постулатима које је успоставила западна хегемонија. Јавно излажући фотографију сопственог тела као (сасвим нетипичног али ипак) 'објекта пожуде', уметница осликава женску позицију која је и у савременом друштву маргинализована и потчињена мушкарцу који је активан субјект јавне сфере и који управо жену користи као средство за конструкцију сопственог идентитета; међутим, чином одабира мужа који је уследио након прикупљања понуда за брак, Тања Остојић изокреће ситуацију, „поткопава мушкарчеву доминацију у односу и његову агресивну позицију у јавном наступу, преузимајући на себе доминантну улогу, тј. према психоаналитичкој терминологији, она прети кастрацијом“<sup>414</sup>. Тања Остојић

---

<sup>411</sup> Zoran Erić, „Lični prostor- javno telo“, текст доступан на:

[http://artefact.mi2.hr/a01/lang\\_hr/art\\_ostojic\\_hr.htm](http://artefact.mi2.hr/a01/lang_hr/art_ostojic_hr.htm), приступљено 9.1.2015, 12:53 PM

<sup>412</sup> Видети: Džudit Batler, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Samizdat B92, Beograd, 2001; Džudit Batler, *Nevolja s rodом: feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010; Lora Malvi, *Vizuelno zadovoljstvo I narativni film*“ у Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, стр. 387-398; Susana Torre, "Claiming the Public Space: The Mothers of Plaza de Mayo" у Jane Rendell, Barbara Penner and Iain Border (eds.), *Gender Space Architecture*, Routledge, London, New York, 2000, стр. 140-145.

<sup>413</sup> Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, стр. 134.

<sup>414</sup> Навод из текста Јелице Радовановић и Дејана Анђелковића (иначе брачног и уметничког пара који ће касније, у оквиру венчања које ће бити део животно-уметничког пројекта *Looking for a*

испитује улогу и моћ позиционирања субјекта који је жена и уједно мигрант унутар моћне мреже јавне размене, односно неолиберално-капиталистичког система, и показује да су демократски закони и грађанска и људска права чак и у најлибералнијим западним друштвима тек конструкти који се не примењују у реалности, односно не важе за све. Она сама припада категорији која се потчињава и држи потчињеном јер је жена источно-европског порекла; она 'пак жели да своју позицију промени, да изађе из ове категорије маргинализованих субјеката, и зато се рекламира и нуди Западу, и (западном) ЕУ-мушкарцу који ће јој помоћи да се избави из тзв. 'источног гета' и обезбеди себи статус из ког ће много једноставније и свакако запаженије наставити да води борбу за све оне *субјекте разлике* који нису попут ње били спремни да се жртвују и ризикују колико она. Њено је дело *ззорно*<sup>415</sup> јер она игра на граници, преиспитује те границе ризикујући притом свој идентитет – нас посматраче њено дело и само тело које пред нас поставља плаши, одбија али у исто време и очарава јер њен нам је гест стран, можда у старту несхватљив, чини се пун жртве али и снажног мотива да се супротстави хегемонији, и избори за циљеве које је себи поставила.

Након објављивања огласа, пројекат тражења мужа Тање Остојић ушао је у другу фазу која је подразумевала дистрибуцију летака и промо-постера, као и отварање веб-сајта преко којег се могла прати читава кореспонденција ауторке пројекта са публиком и њеним потенцијалним 'просцима'.<sup>416</sup> Као одговор на рекламу уметници су пристизали најразличитији коментари и понуде, како од мушкараца тако и од жена које су јој предлагале љубавне афере. Како се касније испоставило, Тања Остојић је разменила преко пет стотина писама пре него што је направила избор и склопила брак. Романтичне понуде, иако их је било, уметница је морала да одбије јер би упуштање у такву врсту односа значило иступање из

---

*Husband with an EU Passport*, кумовати Тањи Остојић) објављеног у каталогу изложбе НЕСИГУРНИ ЗНАЦИ – ИСТИНИТЕ ПРИЧЕ, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Немачка, 2002.

Наведено према Zoran Erić, „Lični prostor- javno telo“, текст доступан на:

[http://artefact.mi2.hr/a01/lang\\_hr/art\\_ostojic\\_hr.htm](http://artefact.mi2.hr/a01/lang_hr/art_ostojic_hr.htm), приступљено 9.1.2015, 12:53 P

<sup>415</sup> Julia Kristeva, *Moći užasa – Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.

<sup>416</sup> Ова кореспонденција се могла пратити на <http://www.scca.org.mk/capital/projects/tanja/tanja.swf>, али је линк сада већ угашен и преписка Тање Остојић са публиком више није доступна онлајн. Део писама објављен је у оквиру књиге *Integration Impossible?: The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic* (Argobooks, Berlin, 2009).

оквира самог дела; оно што је такође утицало на избор мужа и уједно представљало изазов за Тању Остојић је чињеница да је она преписку водила искључиво путем интернета који људима дозвољава да на веома једноставан начин креирају свој онлајн-идентитет и тако се представе битно другачијим него што у реалности јесу.<sup>417</sup> Својом огољеном фотографијом, која 'пак можда иде и у другу крајност, Тања Остојић као да је покушала да управо такве 'забуне' по питању сопственог идентитета избегне и посматрачима не пружи информације које ће већ у старту ограничити њихове интерпретације (ње саме и њеног дела). Она провоцира, а онда оставља на посматрачу одлуку да ли ће он остати у својој карактеристичној војерској позицији (посматрача уметности) или ће се покренути и активно укључити у дело. Међу посматрачима који су одреаговали на Тањин позив, тј. на њену изведену стратегију која посматраче позива на учешће<sup>418</sup> у конкретној просторно-животној ситуацији и уједно уметничком делу, било је и уметника; водећи се мишљу да управо уметник можда најбоље може разумети њен акт и прилагодити се својој новој улози са-учесника у перформансу који ће трајати годинама, након шест месеци кореспонденције са немачким уметником Клеменсом Голфом (Klemens Golf), Тања Остојић је договорила и организовала њихов први сусрет. Овај сусрет догодио се 28.11.2001. године испред Музеја Савремене уметности у Београду, а изведен је као јавни перформанс (*Crossing Over*) који се осим уживо, могао пратити и путем директног преноса на интернету. Клеменс Голф и Тања Остојић званично су се венчали већ 09.01.2002. у Београду, и са интернационалним брачним сертификатом, Остојић је поднела захтев за добијање боравка унутар Европске уније; након процедуре која је трајала осам недеља, она је коначно добила трогодишњу дозволу боравка у ЕУ и преселила се у Дизелдорф где ће уз мужа живети наредне три и по године. У браку и током периода брака супружници, и посебно Тања Остојић, су испоштовали све законске (имиграционе) регулативе, међутим чак ни то није било довољно да након истека дозволе боравка коју је добила након ступања у брак, иако тада још увек законска

---

<sup>417</sup> *Interview with Tanja Ostojic: Eurosceptic*, <http://www.berlinartlink.com/2013/12/10/interview-tanja-ostojic-the-eurosceptic/>, приступљено 8.1.2015, 9:50 PM

<sup>418</sup> Видети: Claire Bishop, *Arteficial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and NewYork, 2012.

супруга немачког држављанина Клеменса Голфа, Тања Остојић добије дозволу сталног боравка. Одобрена јој је само двогодишња виза, па је Остојић одлучила да оконча свој брак и изнова промени своју (животну и уметничку) стратегију борбе за ЕУ-документа. Окончање брака обележила је прославом и/или перформансом *Divorce Party* 01.07.2005. године у *Gallery 35* у Берлину где је истом приликом отворена и канцеларија и/или инсталација *Integration Project Office*. Иако чак ни браком, као ни другим легалним и илегалним стратегијама борбе, Тања Остојић није успела трајно да реши свој статус унутар ЕУ, тј. да промени свој статус мигранта, маргинализованог и у сваком погледу ограниченог субјекта унутар западне хегемоније, она није одустала већ је само изнова променила *тактику* и наставила борбу.

Својим делима Тања Остојић публици показује сопствена осећања и ставове који никада нису ни уопштени ни индиферентни, већ надахнути променом и жељом да се личним напорима утиче на јавност. Тања Остојић сваким својим делом и пројектом суочава посматраче са савременошћу, тј. друштвеном реалношћу у којој и сами живе, премда је најчешће нису свесни, или бар нису свесни проблема који у њој егзистирају све док и сами истим не буду дотакнути. Привржена ономе што се дешава 'овде и сада'<sup>419</sup>, Остојић својим уметничким и друштвеним интервенцијама осликава савременост и уједно исту покушава да промени; она интервенише пре свега у домену властите свакодневице, односно живота, и демонстрирајући тако проблеме савремености најпре на личном примеру гради позицију са које ће знатно лакше остварити комуникацију са посматрачем јер му се обраћа искрено и прва 'отварајући карте'. Иако је границе између њеног *приватног* и *јавног* деловања, односно (приватног) живота и (јавне) уметности готово немогуће успоставити, оно што би нам у дефиницији тих њених (свакодневних) 'интервенција' као уметничких могло помоћи је став Клер Бишоп која образлажући уметничко у партиципативној, тј. *уметности учешћа* истиче да је оно што претеже и одлучује у корист уметности заправо способност уметника да својим делима на одређен начин 'пунктирају савременост', односно да истовремено

---

<sup>419</sup> Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014. 10:22 PM

са одређеним појавама у друштву одреагују и јавности (која иначе види са закашњењем) укажу на битан тренутак, место и ситуацију (савремености).<sup>420</sup>

У делу Тање Остојић преплићу се различити дискурси, укључујући феминизам и посебно постколонијализам – питање идентитета је централно у њеном опусу јер различитим перформативним извођењима она испитује могућности и просторе за конструкцију личног и колективног идентитета, тј. испитује односе моћи, родних идентитета и капиталистичког система. Пројектом-перформансом *Looking for a Husband with an EU Passport* Остојић је успела да артикулише свој приватни простор егзистенције као политички, и укаже на односе моћи који обликују савремено друштво и успостављају економска и политичка ограничења која структурирају друштво, односно повлаче ону разделну линију између повлашћених и оних маргинализованих или чак 'искључених' субјеката са погрешним родом и/или националношћу. Она користи своје тело као политички инструмент за успостављање критике савременог друштва и пружање отпора западној хегемонији, и уједно као инструмент за остварење сопствених (уметничких и животних, приватних и јавних) циљева. На свом телу она не испитује физичку издржљивост, већ користећи се телом истражује простор друштвено-политичке размене, односно прати и усмерава интеракцију која се, као последица ситуације и проблема који је сама поставила, одвија међу субјектима савремености. Тања Остојић брише границе између свог приватног и јавног тела и деловања, и осим што се пројектом тражења мужа са пасошем Европске уније бори за промену сопственог статуса маргинализованог *субјекта разлике*, она преузима и улогу заступника свих оних Других који су, попут ње, деловањем западне хегемоније обесправљени. Она разоткрива своју приватност и, из жеље да утиче на јавност и мења је, користи се *стратегујама* и *тактикама*<sup>421</sup> којима успева да преокрене систем у своју корист, да као жена и мигрант са Истока преузме активну улогу (иначе резервисану са мушкарца и западњака), избори се за промену свог статуса, али и код публике подстакне критичко промишљање и деловање.

---

<sup>420</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York, 2012, стр. 8.

<sup>421</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

**Приватно и јавно у односу на болест**  
**Феликс Гонзалес-Торес: *Untitled* (1991)**

Болест је такође тема приказивања и изражавања у ликовним уметностима, а приступа јој се на различите начине – од (1) приказивања болести уметничким делом, (2) симулације болести кроз боди-арт и перформанс, преко (3) митологизације болести, и (4) интерпретације дела на основу психолошких и психијатријских описа душевних болести, до (5) третирања и посматрања уметности као терапијског система.<sup>422</sup> У случају тзв. митологизације болести, заправо се догађа трансформација приватног у јавно, односно приватно искуство болести ставља се у функцију приповедања универзалне људске приче која има за циљ да актуелизује и избори се за *субјекте разлике*, оне Друге који су у овом случају болесни и као такви подређени и склоњени од погледа јавности. Наиме, болест није само ствар појединца (који са њом мора да се носи) и медицинског система (који покушава да је контролише), већ је друштвена појава, односно појава на основу које се врши одређена друштвена класификација, укључивање или искључивање индивидуе или групе из друштва.<sup>423</sup> Као (и свака друга) друштвена појава, болест се појављује у и *кроз* текстове културе и уметности; она има своје културне посреднике који раде са појавностима индивидуалних и колективних болести, као и са медицинским и друштвеним третманом болести и болесних.

Уз туберкулозу и канцер, трећа велика болест модерног доба је *AIDS*.<sup>424</sup> Ова болест се на Западу појавила унутар високо промискуитетних група углавном хомосексуалне оријентације, што је већ од самог почетка, тј. од сазнања за ову болест, поделило јавно мњење поводом индивидуа оболелих од *AIDS*-а и довело до масовне хомофобије<sup>425</sup> праћене захтевима за искључење хомосексуалаца из јавног

---

<sup>422</sup> Мишко Шувковић, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 155-156.

<sup>423</sup> Исто, стр. 47.

<sup>424</sup> *AIDS* (*acquired immune deficiency syndrome*) је болест имунолошког система. Први пут је идентификована 1981, а до сада је од последица ове болести умрло преко 25 милиона људи.

<sup>425</sup> *AIDS*-хомофобија била је махом последица великог десног заокрета који се десио са слабљењем блоковске поделе света и обнове неоконзервативних концепција јавног и друштвеног живота. Опширније видети у Мишко Шувковић, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 47-48.

живота. *AIDS* је у значајној мери био присутан у уметничким круговима, а посебно међу мушким актерима Њујоршке сцене који су махом били хомосексуалне оријентације. Уједно, управо ови уметници су и главни протагонисти уметности која се бави проблемом ове болести; њихов главни циљ био је да еманципацијским указивањем на *AIDS* покажу да није у питању болест која се односи само на ризичне групе (доминантно хомосексуалне, као и оне зависне од наркотика) већ на целокупно друштво, тј. да представе *AIDS* као значајан проблем друштва у целини. Уметници се труде да пронађу своју, а одговарајућу и делотворну политичку тактику којом ће утицати на друштво; уметник чије ћемо дело овде анализирати, а који је покушао да промени друштвени третман оболелих особа је и амерички уметник кубанског порекла, Феликс Гонзалес Торес (Felix Gonzales-Tores).

Као геј уметник, притом оболео од *AIDS*-а, Феликс Гонзалес-Торес је заправо још један *субјект разлике* који се својим делом бори за себе, али и за све оне субјекте које јавност дискриминише због њиховог не-хетеросексуалног опредељења, због болести или пак неке друге 'разлике' која их издваја из 'нормалности' свакодневице. Током осамдесетих година прошлог века овај уметник се активно укључује у борбу против хомофобије и стриктног и негативног везивања *AIDS*-а за припаднике геј заједнице, чиме покушава да се избори како за сопствени тако и за идентитет других *субјеката разлике*. Торесова уметност креће од партикуларног израза а завршава презентацијом универзалних уметничких и естетских вредности које се појављују и почињу да интервенишу унутар доминантно хетеросексуалног културног система Запада. Бурио примећује да је снага Торесове уметности управо у томе што он зна да избегне етикетирање заједнице у стицању до суштине људског искуства, и зато закључује да „хомосексуалност за Тореса не представља толико тему дискурса, колико емоционалну категорију, форму живота која ствара уметничку форму“<sup>426</sup>. Уметник преображава личну и приватну причу, искуство, борбу за *сопство*, у универзалан и јавни чин борбе за *субјекте разлике* и друштвени систем у којем ће сви имати иста права.

---

<sup>426</sup> Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, стр. 25.



Феликс Гонзалес-Торес ради са обичним и свакодневним предметима и материјалима (попут сијалица, бомбона, завеса...) и користи се уобичајеним медијима штампе и фотографије, а успева да (у) својим делима створи сасвим посебне просторе, песнички обликоване, изузетно тактилне, префињене, ексклузивне. Обликована његовом карактеристичном минималистичком поетиком, Торесова дела успевају да се готово неприметно инфилтрирају у галерије, музеје, друге јавне просторе али и свест посматрача. Инсталације и фотографије Феликса Гонзалеса-Тореса говоре о вредности живота, али и о његовој неумитној пролазности. Дела која поставља пред публику садрже прикривену провокацију и посматрача полако привлаче себи, а затим га терају да на њих одреагује; Торесова дела никада нису завршени текстови (јер ни одговори на питања којима се Торес бави нису коначни) већ дела у стању трансформације која чекају реакцију, односно учешће посматрача који како својом интерпретацијом, тако често и својим гестом, треба да их допуни и (на тренутак и за себе) доврши.<sup>427</sup> Међуљудске релације које његова дела-ситуације иницирају и продукују су заправо оно што гради, односно допуњава, односно у пуном интензитету остварује Торесова дела и намере. Уметник поставља тему али у интерпретацији не ограничава посматрача, што је и разлог због којег већину својих радова оставља без назива, односно насловљава као 'Untitled'. Тек у појединим радовима 'без назива' Торес додаје одреднице које нешто ближе објашњавају дело, а које су заправо дискретне референце на уметникову личну, приватну историју која је и полазиште за већину његових радова. С обзиром на лични став, хомосексуално опредељење, и искуство разлике које је на личном и примеру свог партнера осетио током боловања од *AIDS*-а, активистичка уметничка делатност Гонзалеса-Тореса није изненађење; овај уметник се залаже за права геј уметника, као и за другачији друштвени третман особа оболелих од ове болести. Он своје приватно искуство и своју приватност претвара у асоцијације за посматрача који 'пак врло слободно може интерпретирати *текст* који му Торес представља, односно, посматрач уносом својим приватних асоцијација може наставити игру конструкције значења коју је уметник започео.

---

<sup>427</sup> Видети: Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001; Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and NewYork, 2012.

Са *Untitled* (1991), једна сасвим приватна, интимна слика из живота Феликса Гонзалеса-Тореса постала је јавни садржај када ју је Торес претворио у билборд и поставио на 24 локације у Њујорку. Презентујући своје уметничко дело као билборд, односно у форми која служи рекламирању производа намењених масовној публици, Торес као да посматрачима предлаже модел 'креативне конзумације'<sup>428</sup> садржаја које налазе око себе (у граду, на улици, билборду...) – он их својом 'сликом', која у великом формату пролазнике прати кроз Њујорк, у тој мери интригира да они на њу на крају морају одреаговати; својом реакцијом посматрачи-конзументи-(ко)аутори 'оствариће ситуацију'<sup>429</sup> коју је као проблемску Торес поставио и укључити се у полемику око дела / слике, тј. друштвеног проблема на који слика реферира. Уметник тако и овим својим делом наставља свој активистички рад за *субјекте разлике*, и у исто време, изражава бол за љубавником преминулим од последица *AIDS*-а. Патња за изгубљеним партнером била је повод да Торес на себи својствен начин, изузетно префињено, чисто, суздржано и свечано, начини текст који ће бити не само израз његових осећања према конкретном мушкарцу већ универзални израз љубави, лепоте, трагедије и губитка. Монохроматска фотографија (од које је начињен билоборд) приказује неразмештен кревет у ком се још виде (и осећају) трагови тела; фотографију је Торес уснимио непосредно након смрти Роса Лајкока (Ross Lausock), његовог дугогодишњег партнера који је био и његова највернија публика, односно онај Други у ком се Торес огледао, у односу на ког је креирао и дефинисао *сопство*, а самим тим и своју уметност. Ипак, Торес је након Росове смрти смогао снаге да настави живот и своју уметничку борбу – у његовој интерпретацији губитак значи наду а никако непродуктивно туговање. За разлику од Фројдовога виђења меланхолије<sup>430</sup> (као патолошке туге без краја), Торесова меланхолија сасвим је другачија – она не значи заборав, и не значи остављање, она подразумева рад и наставак уметничког и активистичког деловања, реализацију претходно начињених планова, борбу за живот. Смрт је наставак а не крај, за њу се човек спрема тако што живи, и зато због ње ништа не сме и не може стати; болест је била припрема и Торес је чудно

<sup>428</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.

<sup>429</sup> Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.

<sup>430</sup> Sigmund Freud, „Žalost i melanholija“, *Delo*, God. 31, br. 8/9, 1985, стр. 120-134.

спреман дочекао тренутак шока и ненадокнадивог губитка и већ тада начинио први корак ка будућем животу – начинио је фотографију на којој су и он и Рос и присутни и одсутни, фотографију која је између светова, која је и приватна и јавна, и свакодневна и надреална. Самим чином, као и визуелном белешком коју је тог тренутка направио, Торес је исказао своју наду у будућност, начинио последњи портрет свог љубавника, наставио борбу за субјекте разлике, али и најавио сопствену смрт која ће уследити само неколико година касније.<sup>431</sup>

*Untitled* (1991) јесте рад са телом, али рад *из* и *са* ког су тела нестала – на кревету је остао само њихов траг, негатив тела која су некада била ту! Гонзалес-Торес нам је презентовао свој (и Росов) ненамештен кревет, са отисцима тела за које из прва нисмо сигурни где су и шта се са њима догодило. Трагови тих тела стварају снажну тензију између присуства и одсуства која привлачи, заводи, иритира, али и плаши посматраче.<sup>432</sup> Шта је то што нам Торес показује, кога нам представља, како и са којим циљем? Уметник је публици представио благо замућену слику кревета која у форми билборда лебди над посматрачима и опомиње. Тај кревет је ни на небу ни на земљи, истиче се својом белином унутар урбаног њујоршког пејзажа и тако празан, представља оне чији су трагови тела остали у њему, али и све оне који се на тренутак (и у различитим комбинацијама) у њему могу замислити. Тела чији су 'пак негативи остали забележени у постељи су Феликс и Рос, што је заправо чињеница која само дело трансформише у (неконвенционални) аутопортрет уметника са његовим партнером. И управо ту своју последњу заједничку фотографију са Росом, тај приватан и интиман тренутак губитка који је увек личан и никада довољно схватљив за друге, Гонзалес-Торес одлучује да постави јавно и представи јавности. У Торесовој интерпретацији, кревет који је вероватно „најмањи могући простор који можемо назвати нашим“<sup>433</sup>

---

<sup>431</sup> Феликс Гонзалес-Торес преминуо је у Мајамију 1996. године, такође од последица *AIDS*-а.

<sup>432</sup> Интересантно је запажање Николе Буриоа о свеприсутности броја 2 у делу Феликса Гонзалеса-Тореса. У већини Торесових дела појављује се тај број 2, односно пар, а то је случај чак и у делу као што је билборд ненамештене постеље, које говори о губитку и свакако, осећају усамљености. У Торесовој интерпретацији губитак се не приказује као 1, већ као двострука одсутност. Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, стр. 26.

<sup>433</sup> Jessica Kirsh, „'The smallest amount of space that we can call our own': Bed Works by Robert Rauschenberg and Felix Gonzales-Torres“, доступно на: <http://cujah.org/past-volumes/volume-viii/essay->

постаје свачији и свима доступан; кревет који је место наше можда највеће приватности, где смо увек 'наги' и 'прави', сада постаје јавни простор у којем се са уметником, али и самим собом, може наћи сваки посматрач. Торесов кревет буди и оне личне (приватне) и оне универзалне (јавне) конотације, од осећаја задовољства због дељења постеље са вољеном особом, задовољства због испуњења сексуалне жеље и потребе, до страха од смрти и губитка.

Вертикално постављени кревет Феликса Гонзалеса-Тореса отвара једна нова врата и посматрача (који то жели) одводи у приватне одаје уметника у којима их он суочава са стварношћу на коју можда иначе не обраћају пажњу, а у којој су одређени *субјекти разлике* (конкретно они не-хетеросексуални и болесни) потпуно обесправљени и остављени изоловани. Торес штампа свој кревет у монументалном билборд издању јер тражи пажњу посматрача и њихово учешће у делу; у градском окружењу, тај кревет се претвара у део пејзажа, али сасвим другачијег и непознатог, који мами пролазнике да крену пут њега – а на том путу, уз сопствену интерпретацију потакнуту њиховим личним асоцијацијама на дело, негде ће открити и оно што Торес, премда скривено и веома тактично, хоће да им каже. Торес публици о проблему родне и полне неравноправности, као и о негацији особа заражених *AIDS*-ом, говори на основу сопственог искуства али на начин који дело не чини експлицитно хомосексуалним нити приватним у смислу да је ту да задовољи себичне потребе аутора а да не може функционисати на разини већине која се са делом сусреће. Гонзалес-Торес вешто претвара приватну драму због изгубљеног љубавника у причу о колективним губитцима и целокупном друштвеном проблему који се зове *AIDS*. Нестала тела са Торесове фотографије су тела које друштво не примећује, која је изоловало и учинило невидљивим у оквиру своје свакодневице. Уметник је у свом 'безименом' делу нашао начин да та тела врати у свакодневицу и попут духова који лебде над градом пусти их да уђу у свет посматрача, нагнају их на акцију и изазову њихове реакције које, какве год биле, барем ће проблем извући на видело и покренути јавну дискусију, а тако можда и промену јавног мњења, па и третмана одређених *субјеката разлике*.

---

2-volume-8/ (приступљено 16.03.2014, 02:24 PM); Anne Umland, „Projects 34: Felix Gonzales-Torres”, Julie Autt (ed), *Felix-Gonzales-Torres*, Steidlanguin publishers, Gottingen, 2006, стр. 243.

## Закључак

Тања Остојић и Феликс Гонзалес-Торес су уметници који раде са својим телима, односно користе своја тела као инструменте политичке борбе за права других, деловањем западне хегемоније маргинализованих или чак искључених субјеката. Своје приватно и своју приватност они неретко жртвују како би допрели до посматрача, повезали се са њима и подстакли код њих критичко промишљање о проблему, тј. проблемима на које су претходно својим делима ови уметници указали. Они се разоткривају пред публиком јер желе да уклоне непријатну баријеру и задобију пуно поверење оних за које верују да могу кренути за њима, следити их у њиховој визији и помоћи им у процесу деконструкције стања савремености. Приватна тела ових уметника у и *кроз* уметност се трансформишу у јавна тела која провоцирају посматраче и терају их да одреагују на постављени проблем, односно ситуацију. Тања Остојић говори о (свом) проблему родне разлике и случају бивања мигрантом, док Торес својим делом скреће пажњу на проблем особа оболелих од *AIDS*-а – и они нису само уметници који за тему имају различите политике идентитета, они су активисти који свој 'проблем' живе, који преплићу своје свакодневно и уметничко, и своју 'уметност' излажу тако да допре до најшире масовне публике. Остојић и Торес публици указују на проблеме савременог друштва, а позивом посматрачима на дијалог и учествовање у делу, покрећу расправе и критичко деловање, и тако чине микро-помаке ка друштву (будућности) које ће на једнак начин третирати све, односно у којем ће субјекти са *разликом* моћи слободно да иступе и постану део јавности и 'нормалне' свакодневице.

## 9. ПРИВАТНО И ЈАВНО У ОДНОСУ НА СВАКОДНЕВНИ ЖИВОТ И ИНДУСТРИЈУ ЗАБАВЕ

Уметници чија смо дела интерпретирани у досадашњем току студије, своје *приватно* и своју *приватност* (посредовану уметничким делом) стављају у функцију јавне поруке која, иако ограничених домета, може извршити утицај на свакодневицу и понашања људи; исто то ради и Џеф Кунс, уметник чије ће дело бити тема у овом поглављу, премда његово дело, тј. дела на посматрача остављају сасвим другачији утисак од свих која смо до сада анализирали. Кунс се поиграва са естетиком кича<sup>434</sup> и увелико флертује са популарном културом, стварајући тако дела која иако својом естетиком одударају од других интерпретираних у овој студији, заправо се од њих и не разликују тако пуно – сам уметник тврди да је његов циљ крајње хуманистички, да он жели својим делом да утиче на посматраче (а не само да их задовољи или шокира) и код њих подстакне критичку свест. Са овом Кунсовом тврдњом ми ћемо се сложити, бар на почетку ове студије, јер наша основна теза и јесте да Џеф Кунс користи спектакл и естетику коју пропагира индустрија забаве управо у циљу успостављања дијалога са посматрачем, односно како би на можда најнепосреднији начин комуницирао са посматрачима, суочио их са савременошћу која им припада и која их окружује, и тако их подстакнуо на деловање које ће можда променити свакодневицу и свакодневне праксе живљења. Џеф Кунс преузима стратегије популарне културе и ствара дела која су спектакуларна и 'обична' у исто време, која су и уметничка и свакодневна, која су и висока и популарна култура; он ствара форме које имају моћ да хипнотишу

---

<sup>434</sup> Кунсово тзв. поигравање са естетиком кича, заправо његово дело смешта у категорију кемпа. Како је објаснила Сузан Сонтаг, кич може бити и случајан и намеран, док је кемп *начин конзумирања односно 'извођења' културе*, и према томе, увек је смишљен, планиран и извођен. Susan Sontag, „Notes on Camp“, *A Susan Sontag Reader*, Penguin Books, Harmondsworth, стр. 105-119. Опширније о кемпу видети у: Miloš Jovanović, „Kemp i seksualnost“, доступно на: [http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CD0QFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.npao.ni.ac.rs%2Ffilozofski-fakultet%2Fitem%2Fdownload%2F35\\_b9aee6efc1e1cac97c61d6946c022827&ei=jxKfVPaoMMT1ar2YggJ&usg=AFQjCNHJ3v1bW8dYnxEw5sKL0yIYUmLZlg&bvm=bv.82001339,d.d2s](http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CD0QFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.npao.ni.ac.rs%2Ffilozofski-fakultet%2Fitem%2Fdownload%2F35_b9aee6efc1e1cac97c61d6946c022827&ei=jxKfVPaoMMT1ar2YggJ&usg=AFQjCNHJ3v1bW8dYnxEw5sKL0yIYUmLZlg&bvm=bv.82001339,d.d2s), приступљено 27.12.2015, 9:34 PM

масовну публику, одузму јој дах и учине да их публика жели – Кунс *са* и *кроз* своју уметност задовољава и сопствене и жеље публике, како оне које се тичу естетике, сексуалне жеље, тако и оне за поседовањем дела изузетне (тржишне) вредности која осим ужитка својим власницима доносе и завидни друштвени статус. Џеф Кунс је вешт играч и на берзи<sup>435</sup> и унутар света уметности, уметник који уме да се увуче под кожу публици (и маси и уметничким колекционарима) и сачека свој тренутак како би почео да испитује, провоцира посматраче, па и да утиче на њих; он заправо пресеће посматраче сликама монументализоване 'лепоте савременог света' и тренутак њиховог одушевљења, а самим тим и слабости, користи како би им упутио питања о њима самима, о свету који стварају и животу којим живе – да ли је заиста све тако лепо, сјајно, савршено, насмејано, дечје невино, лако, страшно, бајковито, ведро, перфектно изведено, разнобојно, бљештаво, једноставно прелепо?

Анализирајући дело Џефа Кунса, у овом поглављу поставићемо пре свега питања о односима и преплитањима 'обичне' свакодневице, индустрије забаве и савремене уметности; наиме, у питању је пракса која је започела још шездесетих година XX века са поп-артом, али која је у међувремену значајно одмакла са те почетне тачке и начинила кораке који су суштински променили 'свет уметности'<sup>436</sup> и савременост уопште. Ворхолова уметност на пример, била је иновативна, забавна, чак револуционарна, баш као и његов *Sleep* у ком је сатима емитовао снимак човека који заиста спава; ипак, данас, пола века касније када већ сви сматрају да су животе сместили у оних чувених Ворхолових 15 минута славе, та уметност се чини превазиђеном и 'класичном'. Важно је напоменути да ово није случај само са Ворхоловом уметношћу, већ да је чињеница да временом сва уметничка дела, ма колико у тренутку свог појављивања била иновативна, јединствена или 'пак друштвено ангажована и усмерена на побуну против (у том тренутку) доминантне културе, на крају (кроз процес историзације) бивају уклопљена у систем и постају саставни део културе, односно историје уметности.

<sup>435</sup> На почетку каријере Џеф Кунс је финансирање својих скуких уметничких пројеката обезбеђивао трговањем на њујоршкој берзи. Uta Grosenick (ed.), *Art Now*, Taschen, Cologne, 2005, стр. 156.

<sup>436</sup> Artur Danto, „Svet umetnosti (I deo)“, *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, broj 86, 2007, стр. 90-96; и Artur Danto, „Svet umetnosti (II deo)“, *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kultura*, broj 87, 2008, стр. 87-90.

Савременост увек тражи нешто више, нешто ново, нешто њој прилагођено. Управо тим и таквим захтевима крајем осамдесетих година прошлог века чини се да је одговорио Џеф Кунс својим спектакуларним, и данас контраверзним циклусом слика и скулптура *Made in Heaven* (1989-1991). Кунс је пружио публици спектакл вредан савремености, спектакл који се и данас, чак четврт века након своје премијере, доживљава као спектакл! Свестан чињенице да људи не могу лако одолети свом урођеном војеризму, уметник им сервира сцене из 'приватности' од којих, иако их махом налазе шокантним и морално их осуђују, људи не одвајају поглед. Кунсово *естетско*, намештено, порнографски исценирано, у знатној мери вештачко али спектакуларно, помпезно и у изради апсолутно саврешено, односи превагу над *моралним* – уметников се потез можда осуђује, али *поглед* посматрача је тај који се не одваја од заводљивих материјала које је Кунс презентовао.<sup>437</sup>

*Made in Heaven* је дело (тј. читав циклус скулптура, фигурина, постера, слика) које потиру границе између високе и популарне културе, реалног и фиктивног, приватног и јавног; у питању је дело-спектакл које Кунс, уметник звезда, служећи се стратегијама популарне културе и уметности и користећи робу која се увек добро продаје – 'слику жеље и пожуде' – ствара дело које у сјајном паковању пружа (масовној) публици и купцима уметности. Кунс на спектакуларан начин приказује савременост и тако посматраче чини свесним савремености у и *којом* живе<sup>438</sup>. Он се обраћа публици језиком који она добро разуме, али не намеће посматрачима свој став већ им оставља довољно простора да прихватањем, критиком, отпором, или на неки други начин, на његово дело (а самим тим и прилике савремености) одреагују.

---

<sup>437</sup> Ово можемо сматрати потврдом кемп естетике у делу Џефа Кунса – како истиче Сузан Сонтаг, једна од карактеристика кемпа јесте управо победа естетског над моралним, и то оног естетског које није схваћено као 'лепота света' већ као изузетан степен вештине израде и стилизације. Susan Sontag, „Notes on Camp“, *A Susan Sontag Reader*, Penguin Books, Harmondsworth, стр. 106.

<sup>438</sup> Подсетићемо овде на Лефеврово мишљење да уметничко дело треба да представи свакидашњи живот јер је то уједно и један од начина да уметник изведе критику свакодневице. Како би извео своју критику свакодневице, Џеф Кунс користи фрагмене свакодневног живота који (иако су свима познати) у његовој презентацији изгледају другачије, отуђено, не-нормално, претерано... Кунс циља на 'крајности' како би изазвао реакцију, односно покушава да говори на довољно убедљив начин да масовну публику приближи уметности и натера је до одреагује на исту.



## Шта је све (савремена) уметност?

Развој масовних медија у значајној је мери одредио начин живота људи током прошлог, као и почетком овог века; медији осликавају савременост и услове свакодневице, али и диктирају начин живота и понашања људи којима медијске презентације живота служе као узор и често идеал живљења. Када је, као што смо већ раније писали, тридесетих година почела да се развија женска штампа и када се догодио велики упад рекламе, сам систем се променио – информацију (која само презентује и преноси одређену јавну поруку, односно бави се питањем од општег значаја) је заменила комуникација (у којој сви могу учествовати, а која подразумева не само примање већ и размену информација и идеја). Свако појединачно мишљење је важно јер не само да одређује појединца од којег долази, већ и другима може послужити као модел мишљења и понашања у који људи имају пуно поверење с обзиром да су ти ставови изграђени не на општим претпоставкама већ на сингуларном искуству (другог) појединца.<sup>439</sup> Кроз ту и такву комуникацију, која је данас са развојем дигиталних медија и нових услова живота, достигла изузетан и можда чак неочекивано висок ниво, границе између *приватног* и *јавног* постале су веома флексибилне или чак у појединим случајевима уклоњене – продор приватног у сферу јавног присутан је на сваком кораку и забележен у медијским средствима која полако постају архива не само јавних информација већ и *приватности* које медијским публикавањем добијају на значају и доносе јавну афирмацију субјектима којима су припадале. Читава јавна сфера, која данас махом јесте медијска, тако постаје колаж или пачворк *различитости*, различитих мишљења, субјеката, култура. Све постоји и (несметано) егзистира у исто време и на истом месту. Савремена култура је зато место где границе између високе, популарне и културе свакодневног живота више готово да не постоје, па се у уметничком раду комбинују и кич, јефтине производи масовне производње и високе естетске вредности. Медијске представе света као да су засениле саму реалност – у медијској и уметничкој 'обradi' која бљештавим сјајем новине прекрива обичну слику свакодневице, свет свакако делује лепше и примамљивије.

---

<sup>439</sup> Видети: Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 5 – od Prvog svetskog rata do naših dana*, Clio, Beograd, 2004, стр. 115.

Како пише Жан Бодријар, свет данас живи у правој *екстази комуникације*<sup>440</sup>, при чему медијске представе задовољства, кича, забавног, друштвеног, па и порнографског, уз посредовање електронских медија и савремених институција културе, постају симболички објекти испуњења жеље.<sup>441</sup>

У потрошачком друштву и постојећем неолибералном капиталистичком систему, ствари и предмети губе своју реалну симболичку и материјалну вредност и претварају се у системе знакова чија функција више није да одговори (реалним) потребама већ да изазива и на тренутак задовољи жеље потрошача. Постмодерна, баш као и савремена култура је култура симулакрума<sup>442</sup> – медијске симулације вештачких симболичких и еротизованих облика понашања и изражавања замењују облике и појавности саме реалности и на чудесан начин постају срж стварности. Захваљујући савременим медијима, свет хиперреалности и илузије наједном се чини веродостојнијим од реалности; ипак, у том свету спектакла и фантазије субјект, човек, се не може осећати сасвим сигурно и безбедно – тај свет јесте перфектан, леп и зато иритантан, као да је пред својим пуцањем, и као да тим бљештавим сјајем који га краси само наговештава скори крај. Ипак, тај 'крај' се још увек није догодио, а претња истим за сада само свет држи у константном ишчекивању, стању узнемирености и изгарања у жељи. Опчињеност субјекта сопственим нестајањем тријумф је заводљивости објекта и његових *фаталних стратегија*<sup>443</sup>. Објекат је непредвидив, неухватљив, не покорава се већ узвраћа западној метафизици која га је као *друго*, као проклети део субјекта, искључила; „објекат је нешто страно, опсцено, пасивно, проституисано“<sup>444</sup>. Објекат је заводљив и по субјекта фаталан, на одређен начин гинијалнији од самог субјекта јер се служи стратегијом различитом од стратегије субјектове жеље, односно стратегијом која покорава субјекта. Субјектова моћ над објектом имагинарна је, али је упркос томе оно чему субјект свакодневно тежи и за шта се бори.

---

<sup>440</sup> Jean Baudrillard, „The Ecstasy of Communication“, у Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, Washington, 1987, стр. 126-134.

<sup>441</sup> Мишко Шувковић, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, стр. 425.

<sup>442</sup> Жан Бодријар, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

<sup>443</sup> Жан Бодријар, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.

<sup>444</sup> Жан Бодријар, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, стр. 88.

Савремена уметност се труди да ослика своју савременост и успе у намери да визуелизује или на други начин изрази све тензије, контрадикције, антиномије, али и слободе које у савремености постоје и уједно структуришу савремено друштво.<sup>445</sup> Производња уметности је још давно, тј. одмах након Другог светског рата, а паралелно са преображајем капиталистичког индустријског друштва, замењена продукцијом; већ са Ворхолом, уметник као да постаје радник културне индустрије и репрезент актуелне и престижне индустрије забаве, који се обраћа широким масама и ради на задовољењу њихових и сопствених (често ексцентричних) жеља. Ворхол је наследник, барем у начину на који се обраћа и поставља 'спрам јавности, свакако је амерички уметник Џеф Кунс. Управо попут Ворхола који је био права поп звезда (а не само звезда *света уметности* попут Пикаса или Далија на пример), Кунс такође има тај статус звезде. Он преузима понашање успешног пословног човека, политичара, поменутог поп звезде и користећи се својеврсним ретро-сезационализмом<sup>446</sup> покушава да интервенише унутар свакодневице; он показује људима да савремена уметност није сувише комплексна, да није (само) елитистичка, да није затворена и неразумљива већ (бар наизглед) 'лагана', забавна, спектакуларна, али и угодна – и баш у тренутку када задобије њихово поверење, он почиње са својим пропитивањем, изазива сумњу код (претходно заведених) посматрача, и онда им оставља да сами заврше дело, да га преузму, у њему уживају или га 'пак одбаце, подрвргну критици или одреагују на неки други начин. Како би се приближио и што непосредније обратио публици, Џеф Кунс преузима медијску иконографију и користи се оним већ испробаним и успешним стратегијама популарне културе. Кунс улази у систем масовне културе и индустрије забаве како би га доживео, разумео, у њему уживао, али и како би био у позицији да га мења. Уметник сам се преиспитује, а своје

---

<sup>445</sup> Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014, 10:22 PM; Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008.

<sup>446</sup> Под ретро-сезационализмом Тери Смит подразумева спектакуларну репетицију, односно реинтерпретацију авангардних шок-тактика којима су уметници покушавали да покрену широке народне масе. Ретро-сезационализам као карактеристику Смит препознаје у делу неких постмодерних и савремених уметника међу којима су и Џеф Кунс, Дејмиен Хирст (Damien Hirst), Џулијан Шнабел (Julian Schnabel), Такаши Муриками (Takashi Murikami). Видети: Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, стр. 7.

недоумице (премда скривено и слаткоречиво) прослеђује и публици – он заводи, чак задовољава публику, али је и провоцира и наводи на преиспитивања.

Провоцирајући, Џеф Кунс заправо позива посматраче да се укључе у дело, да одреагују на њега, да га у том одређеном тренутку и контексту својом интерпретацијом доврше<sup>447</sup>. Кунс не открива свој лични став већ само приказује, поставља питања, покреће могућу али никако обавезну дискусију. Његова дела су сјајне копије масовно произведених и од стране публике фетишизираних производа индустрије забаве; одабиром већ популарних производа, слика, ликова које је индустрија забаве створила и успешно продаје, Кунс на одређен начин обезбеђује трансфер тог позитивног расположења публике према одређеним продукцима ка сопственим уметничким делима – оно што воли и у чему у свакодневици, на филму, телевизији, сопственој доколици, ужива маса, сада се налази и у уметности, бар у уметности Џефа Кунса. Моћна културна индустрија<sup>448</sup> обликовала је савремене потрошаче (па и конзументе уметности) који роби приписују својства фетиша и уживају у њима, несвесни чињенице да управо то уживање у производима индустрије забаве значајно доприноси слабљењу њихове имагинације, да подстиче (њихову) лењост и пасивност, учмалост.<sup>449</sup> Џеф Кунс не копира 'пак ове фетишизиране производе како би изазавао исти тај ефекат, како би преварио и себи подредио заведене посматраче, већ својим 'копијама' као да жели да изазове шок и публику натера да на виђено (коначно) одреагује – свакодневне и свима познате облике и призоре, Кунс својом перфектном обрадом и вештом презентацијом претвара у високу уметност, изазива усхићење, али и изненађење неспремних посматрача који у његовом делу виде и познато и непознато, и свакодневно и уметничко, и популарну и високу уметност... Заправо, с обзиром да су границе између ових појмова, посебно између популарне и високе културе и

---

<sup>447</sup> Видети: Roland Bart, "Smrt autora", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 176; и Roland Bart, "Od djela do teksta", у Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, стр. 181-186.

<sup>448</sup> Подсетићемо да су о културној индустрији и моћи коју она има и спроводи над масом још четрдесетих година прошлог века писали Теодор Адорно и Макс Хоркхајмер. Видети: Theodor Adorno and Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as mass deception" у Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and New York, 1999, стр. 31-41.

<sup>449</sup> R.W. Witkin, *Adorno on popular culture*, Routledge, London and New York, 2003.

уметности, већ неколико последњих деценија полако уклањане и сада готово да више не постоје (или се бар не могу јасно и по одређеним правилима исцртати), дело Џефа Кунса представља један од оних сјајних примера у којем се скоро па са лакоћом могу препознати и ишчитати сва померања која су се у сфери културе дешавала од средине шездесетих година до данас, а која су продуковала савременост у којој, уз сва додатна реструктурирања и константна дискурзивна померања, живимо последњих четврт века.

Како би опоравила своју моћ пружања уобичајених и колективних задовољстава, савремена уметност потврдила је своју приврженост свакодневици и, у својим наративима, коришћењу свакодневних артефаката и призора<sup>450</sup>; она имитира своју сопствену 'обичност' и тиме успева да се приближи масовној публици, иначе традиционално приклоњеној садржајима популарне културе, односно продукцијама које јој сервира индустрија забаве а који потрошачима, без много муке, једноставним прихватањем, гарантују одређена задовољства. Поменуто и имитирану 'обичност' препознајемо и у уметности Џефа Кунса. Дела овог уметника су савремена<sup>451</sup>, хиперреална<sup>452</sup>, посматрачу примамљива, тематски блиска и разумљива, нуде му узбуђење и одређено (лако) задовољство. У исто време, Кунсова дела су и високобуџетни спектакли доступни тек ретким појединцима с врха лествице моћи. Кунс одлично зна коме се обраћа и то користи на сјајан начин – он задовољава пожуду и масовне и нове елитистичке публике, и оне која због његових дела чека ред за улазак у музеј, и оних појединаца који не жале да за његова дела плате милионе долара. Џеф Кунс користи моделе потиснуте жеље масовне културе, поиграва се и провоцира кич естетиком и порнографијом. Он беспрекорно, технички супериорно, а без експресије и чини се личног става, (у) својим делима приказује савременост, односно њене кадриране исечке; управо тим кадрирањем, монументализовањем, гланцањем и облагањем одором новог и сјајног производа, уметник ипак у одређеној мери

<sup>450</sup> John Roberts, *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, Pluto Press, London, 2006.

<sup>451</sup> Boris Groys, „Comrades of Time“, доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, приступљено 23.07.2014, 10:22 PM

<sup>452</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

дефинише свој став (који приликом презентације дела свакако пада у други план и тек касније почиње да игра улогу), изазива публику и чека одговор посматрача на поклон-изненађење које им је спремио.

Успех Џефа Кунса, и као уметника и као бизнисмена, јесте у томе што он уме и зна да у право време буде на правом месту, што прави добру процену тржишта и зна да из свакодневице кадрира управо оно што је публици интересантно и за чиме жуди. Једна од тема коју Кунс обрађује, а која је посебно примамљива публици и добро јој се продаје, је и воајеризам, односно пуштање публике до загвири у приватни свет и приватни живот Другог, у овом случају аутора-уметника.<sup>453</sup> Презентовање сопствене приватности Џеф Кунс чини на сасвим посебан и спектакуларан начин који је најбоље осликан у његовој сада већ чувеној и још увек контраверзној серији слика и скулптура из 1989-1991. године названој *Made in Heaven*. Сlike своје брачне свакодневице Кунс је ту зачинио значајном дозом голотиње и (имплицитних) сцена секса, и тако у потпуности шокирао, али и придобио публику. Тим сликама уметник је направио праву пометњу унутар конзервативног друштвеног система деведесетих година (дефинисаног породичним вредностима и важећим јавним поретком) и својим 'преступом' пореметио односе *приватног* и *јавног* који су у поменутом систему служили као регулатори свакодневних пракси живљења.

### **Џеф Кунс: *Made in Heaven***

Дела из циклуса *Made in Heaven* у већини приказују сцене са 'меденог месеца' на који је Џеф Кунс отишао са својом тадашњом супругом Илоном Стелар (Ilona Staller) познатијом као *Ћићолина (Cicciolina)*, иначе италијанском порно иконом и у то време посланицом у италијанском парламенту. Сликама монументалних димензија, фигуринама изведеним у стаклу као и скулптурама у природној величини које доследно и прецизно, премда у наглашеном колориту и са мноштвом кич детаља, приказују брачни пар у веома ласцивним позама које чак

---

<sup>453</sup> Потврда изнешеном ставу да људи не могу одолети свом воајеризму се свакако може наћи у подацима који говоре о успесима и рејтингу ријалити програма који телевизијској публици сервирају 'туђ живот', односно отварају посматрачима прозор у свакодневни живот других људи.

симулирају сексуални чин, Кунс помера границе и публици на јавном месту приређује забаву иначе резервисану за тренутке изолације појединаца или група. Домени приватног и јавног, за које смо већ више пута поменули да имају улогу у регулацији друштвеног живота и свакодневице уопште, Кунсовом интервенцијом постају опасно испреплитани и прете да наруше свакодневну рутину. Чињеница је да се приватни живот углавном живи тако као да уопште није скривен и као да није ствар одлуке појединца, већ је намењен и прилагођен јавности под чијом надзорношћу иначе јесте; оно што је успевало да измакне тој контроли била је жеља и био је секс, али сада када Кунс одлучују да и то прикаже, и то на начин на који он то приказује, чак и та (некадашња) тајна појединца постаје део јавне расправе.<sup>454</sup> Кунс публици презентује порнографске слике које, иако превасходно намењене појединцу и његовом интимном и тајном уживању, сада постају део грађанске игре, и то не више само мушке као што је то некада био случај са контраверзним делом Гистава Курбеа *L'Origine du Monde* из 1866. године. Он се више не труди да створи уметничко дело већ културни фетиш који ће пред уметником али и светом 'оголити' посматрача и разоткрити његове тајне; како би покренуо тај процес, Џеф Кунс посматраче запањује сликама гениталија<sup>455</sup>, а онда чека реакције и евентуалне промене како човека тако и савременог дискурса.

Порнографија јесте роба која се добро продаје, само што, како се чини, никада до сада та роба (*као* уметност и *кроз* уметност) кроз није била овако јавно оглашена и буквално понуђена јавности на тестирање, тј. на егзибиционистичко јавно уживање. Порнографија<sup>456</sup> је преступ и у томе је њена чар; у Кунсовој

---

<sup>454</sup> Видети: Lauren Berlant, Michael Warner, „Sex in public“, у Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and NewYork, 1999, стр. 354-367.

<sup>455</sup> Теоретичар постмодернизма Жан Бодријар *гениталијама* назива сваки детаљ који испуњава кадар, који је увеличан, у којем техничка вештина, умеће приказивања и јасноћа приказа стварају утисак над-стварног, утисак открића нечег иначе ситног, обичном оку неприметног или скривеног. У делима из серије *Made in Heaven* Џеф Кунс заиста приказује гениталије, а појачава их на начин који Бодријар описује, и тако ствара апсолутно хиперреалну и спектакуларну слику која обузима посматрача и у потпуности га заокупља.

<sup>456</sup> Реч *порнографија* сковао је Рестиф де ла Бретон (Nicolas Edme Restif de la Bretonne) 1769. године како би њоме означио не толико саму сексуалност колико говор о њој, као што то казује и етимологија саме речи – *porne*, што значи проститутка, и *graphie* што значи запис. Наравно реч је била нова, а никако и сам дискурс који је стар колико и сам човек. Из Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 5 – od Prvog svetskog rata do naših dana*, Clio, Beograd, 2004, стр. 303.

интерпретацији она пак излази из домена приватног, постаје јавна и због тога диже прашину и збуњује посматраче. Серијом *Made in Heaven* уметник преиспитује иначе лабилне границе између (зобрањене / приватне) порнографије и (прихваћене / јавне) еротике<sup>457</sup> и чека реакцију публике, тј. одговор на питање шта се то дешава када порнографија постане легална, када постане део јавног дискурса? Шта од порнографије тада уопште остаје, и да ли остаје с обзиром да еротска дела готово увек функционишу у светлости греха, забране, тајне? Да ли је оно што се пред посматрачима појављује онда уопште порнографија или су то (само) еротизоване слике (из) приватности једног савременог брачног пара? Жена на слици је заљубљена супруга, успешна политичарка, порно глумица, (некадашња) проститутка? Да ли је само на слици проститутка<sup>458</sup> или се сама уметност проституише и због чега?... и ако је уметност проститутка, да ли је онда уметник њен сводник, а публика муштерија?

*Made in Heaven* се заиста може видети на много различитих начина, и у само се дело могу уписати најразличитији погледи, жеље, интерпретације. Радови из ове серије премијерно су приказани 1990. године на Венецијанском бијеналу, и у тој мери су закупили пажњу и испровоцирали јавност да се још дуго о њима причало и расправљало; у прилог томе иде и податак да је наредне године приликом америчке премијере *Made in Heaven* серије, владало такво интересовање да су се сатима чекали радови за улазак у галерију.<sup>459</sup> У првим ишчитавањима овог дела превладала су два мишљења – неки су дело осуђивали јер су у њему видели покушај саботаже постојећег Света уметности, док су га други позитивно тумачили као експресију оптимизма произишлу из економског бума осамдесетих година. Сам Кунс није претерано реаговао нити се мешао у дебату која се повела око

---

<sup>457</sup> „Порнографија је туђа еротика“ пише Ален Роб-Грије (Alain Robbe-Grillet), баш као што је и еротика често јучерашња порнографија. Видети Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 5 – od Prvog svetskog rata do naših dana*, Clio, Beograd, 2004, стр. 303-304.

<sup>458</sup> Реч *проститутка* је изведена од лат. *prostituere* што значи 'изложити јавности', а означава жену која је престала да буде 'приватно добро' те се нуди свакоме ко јој за одређену услугу / задовољство плати. Из Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 5 – od Prvog svetskog rata do naših dana*, Clio, Beograd, 2004, стр. 305.

<sup>459</sup> Редови на улазу у галерије и музеје нису реткост; ипак, они се чекају на улазу у највеће светске музеје који поседују богате колекције артефаката историје уметности, а ипак су реткост када се ради о самосталним изложбама савремених уметника.



његових (порнографских) скулптура, јер чини се да се дешавало управо оно што је он и желео – конструисањем једног овако живог дискурса око *Made in Heaven* уметник је успео у својим намерама, привукао је и публици пласирао своју робу, и натеравши посматраче-интерпретаторе да одреагују (а самим тим и да учествују у делу), покренуо код њих критичко промишљање о савремености, као и процес (де)конструкције њиховог идентитета. Питање *Да ли је дело Џефа Кунса уметност?* Артур Данто поставио је још 1989. године коментаришући Кунсову изложбу у оквиру *Whitney Biennial*-а; Данто је донекле и одговорио на питање, и то негативно јер Кунсово дело назива 'визуелним терором' и 'визијом естетског пакла'.<sup>460</sup> Међутим, поменуто Дантоово питање, ако и није наишло на тако велики одјек у тренутку и вазано за радове због којих га је Данто првобитно поставио, са премијером *Made in Heaven* серије постало је можда и централно питање на које је уметничка али и шира јавност покушавала да одговори. Опширна дебата водила се на тему да ли је *Made in Heaven* порнографија или уметност; наравно до универзалног и тачног одговора се није дошло, нити је то уопште могуће јер интерпретације су (увек) индивидуалне а дело симултано може припадати и порнографском и уметничком дискурсу.<sup>461</sup> Сам Кунс држао се по страни, не одговарајући на питање да ли је његово дело уметност, можда управо из разлога што га он ничим другим и није сматрао; Кунс је најчешће остајао без коментара, пружајући тако простор публици да (сама себи) на питања одговори.

Џеф Кунс налази начин да од популарне културе и уметности створи високу уметност; од фрагмената свакодневице и познатих и карактеристичних објеката које производи и публици продаје индустрија забаве, у овом случају порнографска индустрија, он ствара врхунска уметничка дела. Кунс се поиграва и колико помаже, толико и одмаже посматрачу у интерпретацији дела – јер како се одлучити на који начин приступити његовом делу када он негде реферира на библијске сцене постања као и на причу о Адаму и Еви (на шта донекле указује и

---

<sup>460</sup> Arthur C. Danto, „The 1989 Whitney Biennial“, *The Nation* 5, June, 1989. Одломак текста доступан на: <http://www.thenation.com/blog/181445/arthur-dantos-critique-aesthetic-terrorism-jeff-koons>, приступљено 29.12.2015, 8:01 PM

<sup>461</sup> Видети: Kirsten Strom, „Made in Heaven: politics, art, and pornography“, доступно на: <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1256&context=ijs>, приступљено 19.04.2014, 08:45 PM

сам назив серије *Made in Heaven*), негде на врхунска дела историје уметности (попут Манеовог *Доручка на трави*, премда је и ова слика у почетку сматрана порнографијом), а негде на слике и позе карактеристичне за порнографску индустрију? Уметник ствара један специфичан аутопортрет на којем му друштво прави његова супруга, порно-дива Ћићолина; на сликама и скулптурама супружници су у ласцивним позама, Кунс је углавном наг док је Ћићолина у вешу или другим провокативном костимима какве носе глумице у порнографским филмовима. У неколико сцена, Ћићолина на глави носи цветни венац који се може повезати са покретом деце цвећа, ослобађањем и сексуалном револуцијом, али може значити и да је Ћићолина Кунсова (не)крунисана краљица којој се он подаје и коју задовољава. Кунс и Ћићолина на појединим сликама су у препознатљивим позама Адама и Еве, они су репрезенти мушкарца и жене; улоге Адама и Еве не спречавају их 'пак да у исто време буду и актери порнографског филма – реферирајући паралелно на библијски и пар из порнографских филмова, Кунс ради на уопштавању својих ликова, односно пружа могућност посматрачима да се и сами замисле у улози коју желе (а у којој најпре препознају уметника и његову жену), што је заправо механизам на ком функционише порнографска индустрија.<sup>462</sup>

Призоре свакодневице и објекте популарне културе Џеф Кунс репродукује у маниру кемп естетике; 'јефтином вокабулару' који користи Кунс супротставља врхунску и скупочену израду својих скулптура које, баш зато што су толико налик реалности, у односу на њу (тј. у њој) изгледају надреално и код посматрача стварају осећај тескобе. Уметник као да пита публику жели ли она да гледа то што јој он презентује, бојкотује ли она или ужива у *reality* сценама које се налазе пред њом? Са *Made in Heaven* Кунс публици нуди слику сопствене приватности, приказује им слику свог и тела своје супруге, показује им приватност која постаје спектакл претпостављене свакодневице уметника; Кунс се излаже и 'нуди' јавности, а затим посматра шта ће урадити публика и како ће се поставити 'спрам слика које

---

<sup>462</sup> Како је у свом есеју из 1969. године приметила Сузан Сонтаг, ликови у порнографској новели су увек неке опште фигуре јер нам једино оне са лакоћом омогућују да сопствене еротске жеље пројектујемо у њих. Из: Kirsten Strom, "Made in Heaven: politics, art, and pornography", доступно на: <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1256&context=ijs>, приступљено 19.04.2014, 08:45 PM

јој је презентовао. Кунс чека да види може ли публика да издржи погледе које јој он и Ћићолина упућују – јер чињеница је да ликови са ових скулптура упркос сексуалном чину који траје нису свуда упућени једно на друго, већ у појединим случајевима директно гледају у страну, ка посматрачу! Да ли је то осуда, подсмех, позив? И осим што ови погледи збуњују и чине нервозним посматрача, они доводе у сумњу и претпоставку да нам Кунс приказује своју приватност, своју свакодневицу – јер уз све те погледе, извештачене Ћићолине гримасе и пренаглашену страст у њеном телу, тешко је поверовати да је ово заиста прави 'прозор' у приватни брачни живот уметника, односно овог сексуалног пара. Међутим, да ли је то уопште битно? Сва ова питања долазе касније и верујем да то што нас Кунс можда вара и изрежиране слике нам презентује као део сопствене приватности, заправо је неважно јер већ до тад уметник је постао 'тема дана' – он је дао маси садржај који она препознаје (и у ком се препознаје), који разуме и који јој делује као довољно интересантна тема да би и она учествовала у расправи; сусрет са Кунсовим *Made in Heaven* посматрачима даје осећај да уметност није нешто страно и неразумљиво већ да и они у њој, тј. у расправи о делу могу учествовати – резултат томе јесте она помињана дебата која се дуго у јавности водила по питању *Made in Heaven*. Џеф Кунс је постао тема и покренуо разговор, а у ком ће он правцу даље ићи, чини се као да и није његова брига.

### **Закључак**

Уметност Џефа Кунса јесте уметност која добро описује своје време, савременост у којој су елеганција и вулгарност постали део једног истог и на чудан се начин почели допуњавати. Џеф Кунс својим делима коментарише потребе савременог становништва, што оне реалне, тако и оне усађене које су мотор производног процеса, а захваљујући којима модел неолибералног капитализма већ дуже време функционише. Уметник и сам постаје актер популарне културе јер то је његов начин да делује унутар свакодневице и мења је. Његова *тактика* је да заводљивим сликама придобије публику и тек онда, полако и за посматраче често неприметно, их стави у позицију да се и сами замисле, спроведу критику свакодневице (коју им је и уметник на специфичан и врло експлицитан начин

презентовао), и потенцијално пруже отпор хегемонији. Приказивање приватности, за коју је већ престало да буде битно да ли је исценирана или реална, Кунс је у серији *Made in Heaven* искористио да додатно 'зачини' ствари и већ контраверзне (уметничке / порнографске) приказе учини још интересантнијим – на сликама нису (само) глумци, већ су у ласцивним позма приказане две звезде, чувена Ћићолина и сам уметник. Џеф Кунс даје шансу појединцу да се задовољи његовим делом, да га присвоји и учини приватним местом испуњења сопствене жеље, као што му даје шансу и да дело одбаци, искритикује и на тај се начин задовољи. Кунс увлачи посматрача у дело, провоцира његову реакције и тако му помаже да конструише и/или деконструише сопствени идентитет; а истицање става о делу Џефа Кунса уједно је и истицање става о савремености, о свакодневици и индустријама (па и индустрији забаве) које је дефинишу, осмишљавају, диктирају.

## ЗАКЉУЧАК

Истраживањем и интерпретацијом односа *приватног* и *јавног* у делима савремене ликовне уметности, односно уметности настале у периоду од пада Берлинског зида до данас, желела сам најпре да испитам дискурзивни потенцијал *приватног* и *јавног* да конструишу савременог субјекта и његове различите идентитете, као и да укажем на *тактике* којима се тај субјект користи у просторима свакодневице како би извршио критику исте, пружио отпор хегемонији и изборио се за *сопство*. Након опширне теоријске разраде и разјашњења кључних појмова као што су *савремена уметност и култура, свакодневица, приватно и јавно* у првом делу студије, и успостављања теоријског оквира у којем ће студија бити изведена, спровела сам анализу одабраних уметничких дела. Интерпретацију сваког појединачног дела започела сам диференцијацијом *приватног* (искуства, тела, власништва, простора) од *јавног* и онда покушала да утврдим с којим то разлогом уметник разоткрива своје приватно, у коју га сврху користи, на који проблем савремености указује, како се обраћа посматрачу и шта код њега покушава да изазове; заправо, покушала сам препознам и испитам потенцијал уметничких *микронаратива* (којима уметници најчешће изражавају свој отпор хегемонији и иницирају процесе идентификације кроз које се конституише њихов, као и идентитет посматрача) да делују у јавној сфери и својим је 'упадима' деконструишу. На основу резултата спроведене анализе може се закључити:

- Својим критичким, симптомским, субверзивним и/или активистичким праксама уметници чија су дела анализирана у овој студији савременост 'чине видљивом', проблематизују је и/или интервенишу унутар ње – они активирају улогу посматрача, тј. позивају га да се укључи у процес интерпретације, односно стварања дела и сада као активни учесним ситуације (уметности) учествује и у (де)конструкцији стања савремености;

- Савремена уметност покушава да обнови комуникацију међу субјектима савремености и уведе их у доба 'нове интимности' – Манчевски и Лионард са посматрачима деле своја искуства путовања и мапе *нових географија*, Сонг Донг им отвара врата своје столетне куће, Гордана Каљаловић-Одановић их води кроз породичну историју и властита сећања, Владимир Перић сакупља сопствене и туђе успомене на детињство и отвара музеј, Мери Кели са публиком дели своје материнско (али и женско и фетишистичко) искуство, Трејси Емин се публици исповеда, Тања Остојић оглашава свој проблем бивања 'транзицијским субјектом' и решење истог налази у склапању брака са једним од својих посматрача / саучесника перформанса, Феликс Гонзалес-Торес пред Њујорчанима излаже ненамештен кревет са отисцима сопственог и тела свог љубавника, Џеф Кунс публици пружа 'слике жеље и пожуде' у којима притом сам са својом супругом (порно-дивом али и италијанском посланицом) игра главне улоге. Оно што је заједничко овим уметницима јесте да они тематизују свакодневицу и (најчешће своју) приватност, пружајући тако публици материјал који јој је познат, можда близак, у којем се и сами посматрачи могу препознати, односно на који могу одговорити;

- Својим *микронаративима* савремени уметници чине транспарентним процесе трагања за *сопством* и конструкције властитог идентитета, и тако публику наводе на слична трагања за сопственим и веома различитим идентитетима. Било да пред посматраче стављају свој текст, мапу пређеног пута, властите успомене или 'пак траже од посматрача да постану активни учесници дела-ситуације, да уђу у кућу, шатор или чак понуде брак, ови уметници заправо посматрачима разоткривају процес конструкције властитог идентитета, 'уступају' им своје приватне (и освојене) просторе и изазивају их да сада и они, са те промењене позиције посматрања, изведу критику свакодневице и кроз *игру разлика* дефинишу сопствени идентитет;

- Савремени уметници су *тврдоглави субјекти савремености* који се боре против отуђења, а за право сваког појединца на сопствени идентитет и простор приватности. Иако свесни да су промене које остварују ограничених домена,

односно да се ради о микро-отпору (хегемонији) којим субјект (уметник или посматрач) уноси 'прекид' у устаљени поредак моћи и извојева тек једну малу, свакако појединачну победу, уметници не одустају већ пред публиком и са публиком покушавају да реше (свој приватни) проблем субјекта родне разлике (Мери Кели, Трејси Емин, Тања Остојић, Гордана Каљаловић-Одановић, Феликс Гонзалес-Торес), субјекта са 'погрешном' националношћу (Тања Остојић, Милчо Манчевски), субјекта оболелог од болести која се приписује 'различитима', тј. хомосексуалцима (Феликс Гонзалес-Торес), субјекта који се супротставља глобализацији и глобалној опресији која делује кроз производни ланац и индустрију забаве (Зои Лионард, Милчо Манчевски, Џеф Кунс), као и субјекта који се супротставља намерном или 'пак системском 'брисању' историје (Сонг Донг, Гордана Каљаловић, Владимир Перић). Делујући јавно и у јавности, ови уметници путем свог рада публику упознају са *тактикама* којима се они сами боре за *сопство*, чија интерпретација (нежно) иницира или провоцира посматрачево сопство, процес конструисања идентитета.

Сprovedено истраживање потврдило је тезу да савремена уметност јесте простор за извођење најразличитијих критичких пракси којима уметници успевају активно да делују у јавној сфери, критички се односе 'спрам услова савремености, а посматраче подстичу на учешће, критичко промишљање и деловање, па и 'трагање за сопством'. Савремени уметници својим делима указују на проблеме савремености, изводе критику свакодневице, на различите начине пружају отпор хегемонији, односно боре се за права у савременом друштву маргинализованих 'субјеката разлике'; излагањем (сопственог) приватног они се приближавају и успостављају интеракцију са посматрачима у сарадњи са којим покушавају да раде на успостављању једне нове политике различитости.

## СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

01. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: suverena moć i goli život*, Arkzin, Zagreb, 2006.
02. Ben Agger (ed.), *Cultural Studies as Critical Theory*, Falmer Press, London, 1998.
03. Alexander Alberro, Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London (England), 1999.
04. Enrico Annosia i drugi, *Opća povijest umjetnosti*, Mladinska knjiga, Zagreb, 2006.
05. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, London, 2005.
06. Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 II deo*, Clio, Beograd, 2005.
07. Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 I deo*, Clio, Beograd, 2004.
08. Giulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982.
09. Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1998.
10. Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 5 – od Prvog svetskog rata do naših dana*, Clio, Beograd, 2004.
11. Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 4 - od francuske revolucije do Prvog svetskog rata*, Clio, Beograd, 2003.



12. Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 3 - od renesanse do prosvetćenosti*, Clio, Beograd, 2002.
13. Filip Arijes, Žorž Dibi (eds.), *Istorija privatnog života 2 - od feudalne Evrope do renesanse*, Clio, Beograd, 2001.
14. Jan Assmann and John Czaplicka, „Collective Memory and Cultural Identity“, u *New German Critique*, broj 65, proleće – leto, 1995, str.125-133.
15. Eva Bahovec, „Feminizam kao epistemologijski projekat“, tekst dostupan na: <http://www.womenngo.org.rs/feministicka/tekstovi/feminizam-epistemologijski.pdf>, pristupljeno 15.12.2014, 8:49 PM
16. Stephen Bann, William Allen (eds.), *Interpreting Contemporary Art*, Reaktion Books Ltd, London, 1991.
17. Benjamin R. Barber, *Jihad vs. McWorld: How Globalism and Tribalism Are Reshaping the World*, Ballantine Books, New York and Toronto, 1996.
18. Rolan Bart, *Svetla komora: nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2003.
19. Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.
20. Terry Barrett, *Criticizing Art: Understanding the Contemporary (3<sup>th</sup> edition)*, McGraw-Hill, New York, 2011.
21. Terry Barrett, „Stories“, u *The International Journal of Arts Education (English and Chinese Versions)*, Volume 7, Number 2, 2009, str. 41-66, dostupno i na: [http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/Barrett\\_Stories\\_09.pdf](http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/Barrett_Stories_09.pdf), pristupljeno 01.02.2013, 10:42 PM

22. Terry Barrett, „Approaches to Postmodern Art-Making“, u *FATE in Review*, Volume 28, 2006/2007, str. 1-14, dostupno i na: <http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/Barrett%20%282008%29%20Approaches%20to%20Postmodernism.pdf>, pristupljeno 02.02.2013, 9:37 PM
23. Terry Barrett, „Interpretation“, u Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of 20th Century Photography, Volume 2, G-N*, Routledge, New York, 2006, str. 803-806, dostupno i na: <http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/Barrett%20%282006%29%20Photo%20Encyclopedia,%20Interpretation.pdf>, pristupljeno 01.02.2013, 9:45 PM
24. Terry Barrett, „Investigating Art Criticism in Education: An Autobiographical Narrative“, u Elliot Eisner, Michael Day (eds.), *Handbook of Research and Policy in Art Education*, NJ: Lawrence Erlbaum, 2004, str. 725-749, dostupno i na: [http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B\\_InEisner\\_04.pdf](http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B_InEisner_04.pdf), pristupljeno 01.02.2013, 9:25 PM
25. Terry Barrett, „Interpreting Visual Culture“, u *Journal of Art Education*, Volume 56, Number 2, 2003, str. 6-12, dostupno i na: <http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/Barrett%20%282003%29%20Interpreting%20Visual%20Culture.pdf>, pristupljeno 02.02.2013, 10:12 PM
26. Terry Barrett, „Interpreting Art: Building Communal and Individual Understandings“, u Yvonne Gaudelius, Peg Speirs (eds.), *Contemporary Issues in Art Education*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2002, str. 291-299, dostupno i na: [http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B\\_intArt\\_02.pdf](http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B_intArt_02.pdf), pristupljeno 01.02.2013, 9:14 PM
27. Jean Baudrillard, „The System of Collecting“, u J. Elsner, R. Cardinal (eds.), *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London, 1994, str. 7-24.

28. Džudit Butler, *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, Karpos, Loznica, 2010.
29. Džudit Butler, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*, Samizdat B92, Beograd, 2001.
30. Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.
31. Valter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
32. John Berger, *Ways of Seeing. London*, British Broadcasting Corporation, Penguin, London, 1972.
33. Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1988.
34. Daniel Birnbaum (ed.), *Making Worlds: 53rd International Art Exhibition: La Biennale di Venezia (short guide)*, Marsilio, Venezia, 2009.
35. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York, 2012.
36. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", u *October* No. 110, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 51-79. Tekst dostupan i na: [http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop\\_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf](http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf), pristupljeno 19.06.2012, 1:46 PM
37. Kosta Bogdanović, *Poetika vizuelnog*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2006.

38. Kosta Bogdanović, *Poetika vizibilnog*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2007.
39. Šarl Bodler, „Slikar modernog života“ u *Svetionici. Intimni dnevnici*, Narodna knjiga, Beograd, 1979, str. 63-118.
40. Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
41. Žan Bodrijar, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
42. Rozi Brajdoti, *Putem nomadizma: uvod*, dostupno na:  
[http://pro-femina.eu/ProFemina-sadrzaj\\_41-42\\_files/Rozi%20Brajdoti\\_%20Nomadski%20subjekti%20%20E2%80%93%20Uvod%20-%20Putem%20nomadizma.pdf](http://pro-femina.eu/ProFemina-sadrzaj_41-42_files/Rozi%20Brajdoti_%20Nomadski%20subjekti%20%20E2%80%93%20Uvod%20-%20Putem%20nomadizma.pdf), pristupljeno 10.07.2012, 7:42 PM
43. Bil Brajson, *Kod kuće – kratka istorija privatnog života*, Laguna, Beograd, 2011.
44. Norman Brayson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale Univesity press, New Haven and London, 1983.
45. Marcia Brennan, *Painting Gender, Constructing Theory*, The MIT Press, Massachusetts, 2001.
46. Richard R. Brettell, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation (Oxford History of Art)*, Oxford University Press, 1999.
47. Dragan Bulatović, „Ka načelima tumačenja slikarstva“ (temat), u *Gledišta*, god. XXI, br. 3-4, 1988.
48. Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesrhetic of Administration to the Critique of Institutions“, u Rosalid Krauss, Annette

Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, str. 117-155. Dostupno i na: [danm.ucsc.edu/~dustin/library/conceptual\\_art\\_1962\\_1969.pdf](http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/conceptual_art_1962_1969.pdf), pristupljeno 20.04.2012, 6:12 PM

49. Pjer Burdije, *Narcisovo ogledalo: rasprava o televizijskom novinarstvu*, Clio, Beograd, 2000.
50. Nikola Burio, *Relaciona estetika*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.
51. Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, The MIT Press, Cambridge - Massachusetts and London – England, 1993.
52. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.
53. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, Princeton, 1999.
54. James Clifford, „Traveling Cultures“, dostupno i na: [http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural\\_Theory\\_and\\_Cultural\\_Studies/Clifford\\_-\\_Traveling\\_Cultures.pdf](http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206050.files/Cultural_Theory_and_Cultural_Studies/Clifford_-_Traveling_Cultures.pdf), pristupljeno 24.11.2014, 1:43 PM
55. Diarmuid Costello, Jonathan Vickery (eds.), *Art: key contemporary thinkers*, Oxford – NY, Berg, 2007.
56. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, The MIT Press, 1992.

57. Jonathan Crary, „Modernizing Vision“, u Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1998, str. 29-49.
58. Gabriele Crepaldi, *Modern art 1900-1945: The Age of Avant-Gardes*, Collins, London, 2007.
59. Nick Crossley, John Michael Roberts (eds.), *After Habermas: new perspectives on the public sphere*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford – UK and Malden, MA – USA, 2004.
60. Bice Curiger (ed.), *ILLUMInations: 54th International Art Exhibition: La Biennale di Venezia (short guide)*, Marsilio, Venezia, 2011.
61. Mariela Cvetić, *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion Art i Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011.
62. Đermano Čelant, *ARTMIX: tokovi umetnosti, arhitekture, filma, dizajna, mode i televizije*, HESPERIAedu, Beograd, 2011.
63. Jasmina Čubrilo, *Ogledi o/iz drugosti: Margareta Jelić*, Fondacija Vujučić kolekcija, Beograd, 2012.
64. Jasmina Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Radio B92, Beograd, 1998.
65. Artur Danto, „Svet umetnosti (II deo)“, iz *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kultura*, broj 87, 2008, str. 87-90.
66. Artur Danto, „Svet umetnosti (I deo)“, iz *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, broj 86, 2007, str. 90-96.

67. Artur Danto, „Vrednovanje i interpretacija umetničkih dela“, iz *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, broj 79, 2006, str. 62-75
68. Arthur C. Danto, „Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary“, *After The End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.
69. Arthur C. Danto, „The 1989 Whitney Biennial“, *The Nation* 5, June, 1989.  
Odlomak teksta dostupan na: <http://www.thenation.com/blog/181445/arthur-dantos-critique-aesthetic-terrorism-jeff-koons>, pristupljeno 29.12.2015, 8:01 PM
70. Arthur C. Danto, „The End of Art“, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
71. Gi Debor, *Društvo spektakla*, Kam-graf, Beograd, 2003.
72. Nikola Dedić, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.*, Atoča, Beograd, 2009.
73. Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995.
74. Žil Delez, Feliks Gatari, „Rizom“, *Književna kritika*, broj 21, god. 1, 1990, str. 7-26.
75. Žil Delez, Feliks Gatari, *Rasprava o nomadologiji*, dostupno i na: [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html), pristupljeno 01.08.2012, 6:34 PM
76. Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader (Second Edition)*, Routledge, London and New York, 1999.

77. Jelena Đorđević, *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009.
78. Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
79. Umberto Eko, *Istorija ružnoće*, Plato, Beograd, 2007.
80. Umberto Eko, *Istorija lepote*, Plato, Beograd, 2005.
81. Umberto Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.
82. Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
83. Okwui Enwezor, „The Black Box“, dostupno na:  
[http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor\\_Documenta\\_BlackBox.pdf](http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor_Documenta_BlackBox.pdf),  
pristupljeno 31.10.2014, 9:09 PM
84. Zoran Erić, „Lični prostor – javno telo“, tekst dostupan na:  
[http://artefact.mi2.hr/a01/lang\\_hr/art\\_ostojic\\_hr.htm](http://artefact.mi2.hr/a01/lang_hr/art_ostojic_hr.htm),  
pristupljeno 9.1.2015, 12:53 PM
85. Eric Fernie, *Art History and Its Methods: a critical anthology*, Phaidon, 1995.
86. Mišel Fuko, „Pisanje o sebi“, iz *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, str. 44-54.
87. Mišel Fuko, „Hermeneutika subjekta“, iz *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, str. 55-63.
88. Mišel Fuko, „Seksualnost i tihovanje“, iz *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, str. 64-69.



89. Mišel Fuko, „Tehnologije sopstva“, iz *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, str. 70-87.
90. Mišel Fuko, *Rađanje biopolitike (predavanja na Kolež de Fransu 1978-1979)*, Svetovi, Novi Sad, 2005.
91. Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato i Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Beograd i Sremski Karlovci, 1998.
92. Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora*, Prosveta, Beograd, 1997.
93. Mišel Fuko, *Riječi i stvari (arheologija humanističkih nauka)*, Nolit, Beograd, 1971.
94. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, The Free Press, New York, 1992.
95. Hal Foster, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012.
96. Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, Washington, 1987.
97. Sigmund Frojd, „Žalost i melanholija“, *Delo*, God. 31, br. 8/9, 1985, str. 120-134.
98. Sigmund Frojd, *Psihopatologija svakodnevnog života*, Matica srpska, Novi Sad, 1976.
99. Rune Gade, „Making Real: Strategies of Performing Performativity in Tanja Ostojic's *Looking for a Husband with an EU Passport*“, u Rune Gade, Anne Jerslev (eds.), *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2005.

100. Natascha Gentz and Stefan Kramer (eds.), *Globalization, Cultural Identities, and Media Representation*, SUNY series – Explorations in Postcolonial Studies, State University of New York Press, Albany, 2006.
101. Kliford Gerc, *Antropolog kao pisac*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2010.
102. Kliford Gerc, *Tumačenje kulture (1)*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1998.
103. Kliford Gerc, *Tumačenje kulture (2)*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1998.
104. Entoni Gidens, *Posledice modernosti*, Filip Višnjić, Beograd, 1998.
105. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, Stanford CA, 1991.
106. Mark Godfrey, „The Artist as Historian“, u u Rosalind Krauss, Annette Michelson, George Baker, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Leah Dickerman, Devin Fore, Hal Foster, Denis Hollier, David Joselit, Carrie Lambert-Beatty, Mignon Nixon, and Malcolm Turvey (eds), *October* No.120, The MIT Press, Cambridge MA, 2007, str 1407-172. Tekst dostupan i na: <http://74.220.219.113/~murraygu/wp-content/uploads/2012/05/Godfrey.October.07.pdf>, pristupljeno: 18.10.2012, 5:47 PM
107. Uta Grosenick (ed.), *Art Now, Vol.2*, Taschen, Cologne, 2008.
108. Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider (eds.), *Art Now*, Taschen, Cologne, 2005.
109. Uta Grosenick (ed.), *Women Artists (in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century)*, Taschen, Cologne, 2005.

110. Boris Groys, *On the New*, dostupno na:  
<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/groys1002/groys1002.html>,  
pristupljeno 20.10.2014, 6:03 PM
111. Boris Groys, „Comrades of Time“, dostupno na:  
<http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>,  
pristupljeno 23.07.2014. 10:22 PM
112. Jirgen Habermas, *Javno mnenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Kultura, Beograd, 1969.
113. Emily Bonne Hagenmaier, „Untitled (Queer Mourning and the Art of Felix Gonzales-Toress)“, dostupno na: <http://www.inter-disciplinary.net/ptb/mso/dd/dd3/Hagenmaier%20paper.pdf>, pristupljeno 16.03.2014, 04:29 PM
114. Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural representation and signifying practices*, The Open University, Walton Hall, 1997.
115. Jonathan Harris, *The New Art History*, Routledge, London and New York, 2002.
116. Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas (New Edition)*, Blackwell Publishing, Malden, MA (USA) – Oxford (UK) – Carlton, Victoria (Australia), 2003.
117. Patrik Haton, „Fuko, Frojd i tehnologije sopstva“, iz *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, broj 463, maj-jun 2010, str. 92-105.
118. Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory – An Introduction*, Routledge, New York and London, 2002.

119. Annette Hill, *Reality TV: audiences and popular factual television*, Routledge, NY, 2005.
120. Ken Hillis, Michael Petit, Nathan Scott Epley (eds.), *EveryDay eBay: Culture, Collecting, and Desire*, Routledge, New York, 2006.
121. <http://felixgonzalez-torresfoundation.org/>
122. <https://sr-rs.facebook.com/muzej.detinjstva>
123. [http://usa.chinadaily.com.cn/life/2011-07/22/content\\_12965037.htm](http://usa.chinadaily.com.cn/life/2011-07/22/content_12965037.htm)
124. <http://www.aleksandarzograf.com/writes/TALENT%20ili%20RIZNICA%20SLATKE%20EFEMERIJE.html>
125. <http://www.berlinartlink.com/2013/12/10/interview-tanja-ostojic-the-euroseptic/>
126. <http://www.jeffkoons.com/>
127. [http://www.jovandespotovic.com/?page\\_id=8911/](http://www.jovandespotovic.com/?page_id=8911/)
128. <http://www.labiennale.org/en/biennale/index.html>
129. <http://www.livingstatues.com/TanjaOstojic.html>
130. <http://www.moma.org/>
131. <http://www.manchevski.com/>
132. <http://www.marykellyartist.com/>

133. <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Muzej-detinjstva-za-malu-istoriju.lt.html>
134. [http://www.shinyawatanabe.net/nationstale/thesis5.htm#\\_ftn5](http://www.shinyawatanabe.net/nationstale/thesis5.htm#_ftn5)
135. <http://www.sculptgord.com/index.html>
136. <http://www.traceyeminstudio.com/>
137. <http://www.van.at/see/tanja/>
138. <http://www.vladimirperic.rs>
139. [http://www.womenbeyondborders.org/j\\_yugo.htm](http://www.womenbeyondborders.org/j_yugo.htm)
140. Hans Werner Holzwarth (ed.), *Art Now, Vol.3*, Taschen, Cologne, 2008.
141. David Hopkins (ed.), *Neo-avant-garde*, Rodopi, Amsterdam – New York, NY, 2006.
142. H.W. Jansen, *Istorija umetnosti*, 4. Izdanje, Prosveta, Beograd, 1982.
143. Saša Janjić, „Mikro-narativi“ iz *Velike manifestacije / 48 Oktobarski salon 07*, Art FAMA, Beograd, oktobar 2007, str. 20-28.
144. Amelia Jones, *Body art / performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1998.
145. Amelia Jones, „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, u *Art Journal*, Vol. 56, broj 4, Zima 1997, str. 11-18.

146. Miloš Jovanović, „Kemp i seksualnost“, dostupno na:  
[http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDD0QFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.npao.ni.ac.rs%2Ffilozofski-fakultet%2Fitem%2Fdownload%2F35\\_b9aee6efc1e1cac97c61d6946c022827&ei=jxKfVPaoMMT1ar2YgggJ&usg=AFQjCNHJ3v1bW8dYnxEw5sKL0yIYUmLZlg&bvm=bv.82001339,d.d2s](http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDD0QFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.npao.ni.ac.rs%2Ffilozofski-fakultet%2Fitem%2Fdownload%2F35_b9aee6efc1e1cac97c61d6946c022827&ei=jxKfVPaoMMT1ar2YgggJ&usg=AFQjCNHJ3v1bW8dYnxEw5sKL0yIYUmLZlg&bvm=bv.82001339,d.d2s), pristupljeno 27.12.2015, 9:34 PM
147. Eduardo Kac (ed.), *Signe of Life: Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge –Massachusetts – London, England, 2007.
148. Gordana Kaljalović, *Nežno i čvrsto*, Galerija Zvono, Beograd, 2008.
149. Douglas Kellner, *Media Spectacle*, Routledge, London and New York, 2003.
150. Mary Kelly, *Post-Partum Document*, University of California Press, Berkeley (CA), 1999.
151. Mary Kelly, *Imaging Desire*, The MIT Press, Massachusetts, 1998.
152. Mary Kelly, Emily Apter, „The Smell of Money: Mary Kelly in Conversation with Emily Apter“, Emily Apter and William Pietz (eds.), *Fetishism and Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993, str. 352-362.
153. Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham, 2012.
154. Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2004.
155. Jessica Kirsh, „'The smallest amount of space that we can call our own': Bed Works by Robert Rauschenberg and Felix Gonzales-Torres“, dostupno na:

<http://cujah.org/past-volumes/volume-viii/essay-2-volume-8/>,

pristupljeno 16.03.2014, 02:24 PM

156. Naomi Klein, „Between McWorld and Jihad“, *Development*, Vol. 45, broj 2, jun 2002, str. 6-10.
157. Zoya Kocur, Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985. (second edition)*, Wiley-Blackwell Publishing, 2013.
158. Julia Kristeva, *Moći užasa – Oglad o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.
159. Julija Kristeva, „Problemi strukturiranja teksta“, *Delo*, br. 1, Beograd, 1971, str. 23-39.
160. Marijan Krivak, *Biopolitika – nova politička filozofija*, AntiBarbarus, Zagreb, 2007.
161. Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
162. Žak Lakan, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
163. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Maiden, MA (USA) – Oxford (UK) – Carlton, Victoria (Australia), 1991.
164. Henri Lefebvre, *Dijalektički materijalizam, Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1959
165. Žan Fransoa Liotar, *Šta je postmoderna ?*, Kiz - Art Press, Beograd, 1995.
166. Žan Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1988.

167. Mia Lukovac, „Semiološko čitanje slike Pola Klea Highroads and by-roads“, u *Uzdanica: časopis za jezik, književnost, umetnost i pedagoške nauke*, God. IX, broj 1, Pedagoški fakultet u Jagodini, Jagodina, 2012, str. 179-190.
168. Mia Lukovac, „Uloga komemorativnih spomen-obeležja u konstrukciji kolektivnog pamćenja i društvenog identiteta“, u *Nasleđe: časopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu*, God. IX, broj 23, FILUM, Kragujevac, 2012, str. 201-210.
169. Mia Lukovac, „Novo umetničko delo u novoj istoriji umetnosti“, u Valerija Kanački, Sanja Pajić (eds.) *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa VIII međunarodnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (26-27. X 2012)*, FILUM, Kragujevac, 2013, str. 359-368.
170. Mia Lukovac, „Primena novih medija u nastavi likovne kulture: prednosti i iskušenja“, u *Uzdanica: časopis za jezik, književnost, umetnost i pedagoške nauke*, God. X, broj 1, Fakultet pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu, Jagodina, 2013, str. 233-246.
171. Pavle Milenković, Dušan Marinković (eds.), *Mišel Fuko: Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005.
172. Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader (second edition)*, Routledge, London and New York, 2002.
173. Nenad Mišćević i Milan Zinaić (eds.), *Plastični znak – zbornik radova iz teorije vizuelnih umetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981.
174. Antoinette Murdoch, „Confessions around Sexuality as a form of Practice in the Artwork of Tracey Emin“, PhD diss., Faculty of Arts, University of the Witwatersrand, 2010.



175. Robert S. Nelson, Ričard Šif (eds.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004.
176. Molly Nesbit, "In the absence of parisienne...", Beatriz Colomina (ed), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, 1996, str. 307-326.
177. Dany Nobus, Lisa Downing (eds.), *Perversion: Psychoanalytic Perspectives, Perspectives on Psychoanalysis*, Karnac, London, 2006.
178. Ana Novakov, *Veiled Histories: The Body, Place, and Public Art*, San Francisco Art Institute, New York, 1997.
179. Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 III deo*, Clio, Beograd, 2006.
180. Akile Bonito Oliva, *A. B. O. M. D.*, Svetovi, Novi Sad, 1999.
181. Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika: Umetnost, manir, manirizam*, Bratstvo - Jedinstvo, Novi Sad, 1989.
182. Harold Osborne, „Šta je to umetničko delo?“ (temat) iz *Treći program RB*, broj 64 – I, 1985, str. 257-290.
183. Trevor Paglen, *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space*, dostupno na: <http://www.brooklynrail.org/2009/03/express/experimental-geography-from-cultural-production-to-the-production-of-space>, pristupljeno 29.06.2012, 9:48 AM
184. Vladislav Panić, *Psihologija i umetnost*, Zavod za udžbenike, Beograd, 1997.

185. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, I. B. Tauris, London and New York, 2010.
186. Griselda Pollock, *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary perspectives*, Blackwell Publishing, Malden, MA (USA) – Oxford (UK) – Carlton (Australia), 2006.
187. Griselda Pollock, *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, London and New York, 2003.
188. Griselda Pollock, Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, New York, 1981.
189. Grizelda Polok, „Modernost i prostori ženskosti“, dostupno na: <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, pristupljeno 09.11.2014, 11:08 AM
190. Nada Popović-Perišić (ed.), *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, Rad, Beograd, 1983.
191. Srđan Prodanović, Predrag Krstić, „Javni prostor i slobodno delanje: Fuko vs. Lefevr“, u *Sociologija*, Vol. LIV, broj 3, str. 423-436, dostupno i na: <http://www.doiserbia.nb.rs/%28A%28MAcuv1YuzgEkAAAAZTkzMDk1NGYtNT%28hiMy00NmJILWFiMzUtOWI2OTcwZjU3Yzk54Ucr4IV-gew3DdNi5iEXKgw9l6M1%29%29/img/doi/0038-0318/2012/0038-03181203423P.pdf>, pristupljeno 02.10.2013, 12:25 AM
192. Žak Ransijer, „Raspodjela čulnog – estetika i politika“, *Treći program* br. 127/128, Beograd, 2005, str. 319-342.

193. Herbert Read, *Contemporary British Art*, Penguin Books, London, 1951.
194. Jane Rendell, Barbara Penner and Iain Border (eds.), *Gender Space Architecture*, Routledge, London, New York, 2000.
195. John Roberts, *The Intangibility of Form – Skill and Deskilling in Art after the Ready Made*, Verso, London, 2007.
196. John Roberts, *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, Pluto Press, London, 2006.
197. M. Rush, „Security Art“, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 1/26, 2004, str. 113-115.
198. Edvard Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008.
199. Dietrich Scheunemann (ed.), *Avant-garde / Neo-Avant-garde*, Rodopi, New York, NY, 2005.
200. Terry Smith, *Contemporary Art / World Currents*, Laurence King Publishing, London, 2011.
201. Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009.
202. Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture (Modernity, Postmodernity, Contemporaneity)*, Duke University Press, Durham and London, 2008.
203. Susan Sontag, „Notes on Camp“, *A Susan Sontag Reader*, Penguin Books, Harmondsworth, str. 105-119.

204. Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1977.
205. Tom Stendidž, *Istorija sveta u 6 pića*, Geopoetika, Beograd, 2007.
206. Milica Stojanov, *Muzej detinjstva, Istorija = Polovna budućnost*, dostupno na: <http://www.supervizuelna.com/blog-muzej-detinjstva-istorija-polovna-buducnost/>, pristupljeno 12.05.2014, 11:06 PM
207. John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an introduction*, 5<sup>th</sup> edition, University of Sunderland, Pearson, Harlow – England, 2009.
208. John Storey, *Cultural Studies and the Study of popular culture: theories and methods*, University of Georgia Press, Athens (Georgia – USA), 2003.
209. Kirsten Strom, “Made in Heaven: politics, art, and pornography”, dostupno na: <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1256&context=ijcs>, pristupljeno 19.04.2014, 08:45 PM
210. Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
211. Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.
212. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010.
213. Miško Šuvaković, Aleš Erjavec (eds.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009.
214. Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2008.
215. Miško Šuvaković, *Studije slučaja*, Mali Nemo, Pančevo, 2006.

216. Miško Šuvaković, *Paradigmi tela / figure*, Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001.
217. Brandon Taylor, *Art Today*, Laurence Kong Publishing, London, 2004.
218. Milanka Todić, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001.
219. Peter Pericles Trifonas, *Bart i carstvo znakova*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.
220. Lazar Trifunović, *Slikarski pravci XX veka*, Prosveta, Beograd, 1994.
221. Lois Tyson, *Critical theory today: A user-Friendly Guide, 2<sup>nd</sup> edition*, Routledge, New York and London, 2006.
222. Anne Umland, „Projects 34: Felix Gonzales-Torres”, Julie Autt (ed), *Felix-Gonzales-Torres*, Steidl danguin publishers, Gottingen, 2006, str. 243.
223. Đorđo Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, Libretto, Beograd, 2000.
224. Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1969.
225. R.W. Witkin, *Adorno on popular culture*, Routledge, London and New York, 2003.

## ПРИЛОЗИ

Прилог 01: Милчо Манчевски, *Пет капи сна* (1999-2010)

Прилог 02: Зои Лионард, *Analogue* (1998-2007)

Прилог 03: Сонг Донг, *Song Dong's Para-Pavilion* (2011)

Прилог 04: Гордана Каљаловић Одановић, *Нежно и чврсто* (2008)

Прилог 05: Владимир Перић Талент, *Музеј детињства* (2006-)

Прилог 06: Мери Кели, *Post-Partum Document* (1973-1979)

Прилог 07: Трејси Емин, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1997)

Прилог 08: Тања Остојић, *Looking for a Husband with an EU Passport* (2000-2005)

Прилог 09: Феликс Гонзалес-Торес, *Untitled* (1991)

Прилог 10: Цеф Кунс, *Made in Heaven* (1989-1991)

Прилог 1

МИЛЧО МАНЧЕВСКИ: 'ПЕТ КАПИ СНА'



Милчо Манчевски: *Пет капи сна*<sup>463</sup>

---

<sup>463</sup> <http://www.novamisao.org/2011/11/milco-mancevski-istinita-umetnost-je-iznad-svega/>  
(приступљено 25.02.2014, 12:07 AM)

Прилог 2

ЗОИ ЛИОНАРД: 'ANALOGUE'



Зои Лионард: *Analogue*<sup>464</sup>

<sup>464</sup> <http://seenandbeen.wordpress.com/2011/03/> (приступљено 25.02.2014, 12:21 AM)



Прилог 3

СОНГ ДОНГ: 'SONG DONG'S PARA-PAVILION'



СОНГ ДОНГ: *Song Dong's Para-Pavilion* <sup>465</sup>

---

<sup>465</sup> [http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice\\_biennale/2011/tour/illuminations\\_arsenale/song\\_dong](http://universes-in-universe.org/eng/bien/venice_biennale/2011/tour/illuminations_arsenale/song_dong) (приступљено 27.04.2014, 01:04 AM)

Прилог 4

ГОРДАНА КАЉАЛОВИЋ ОДАНОВИЋ: 'НЕЖНО И ЧВРСТО'



Гордана Каљаловић Одановић: *Нежно и чврсто*<sup>466</sup>

<sup>466</sup> <http://sculptgord.com/galerija.php?kojiCiklus=neznoCvrsto2008> (приступљено 23.04.2014, 12:01 AM)

Прилог 5

ВЛАДИМИР ПЕРИЋ ТАЛЕНТ: 'МУЗЕЈ ДЕТИЊСТВА'



Владимир Перић Талент: *Музеј детињства* <sup>467</sup>

<sup>467</sup> [https://www.facebook.com/muzej.detinjstva/photos\\_stream](https://www.facebook.com/muzej.detinjstva/photos_stream) (приступљено 05.05.2014, 12:25 PM)

Прилог 6

МЕРИ КЕЛИ: 'POST-PARTUM DOCUMENT'



Мери Кели: *Post-Partum Document* <sup>468</sup>

<sup>468</sup> <http://foundation.generali.at/en/info/archive/2000-1998/exhibitions/mary-kelly-post-partum-document.html> (приступљено 25.02.2014, 01:25 AM)

Прилог 7

ТРЕЈСИ ЕМИН: 'EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH 1963-1995'



Трејси Емин: *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*<sup>469</sup>

---

<sup>469</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Everyone\\_I\\_Have\\_Ever\\_Slept\\_With\\_1963%E2%80%931995](http://en.wikipedia.org/wiki/Everyone_I_Have_Ever_Slept_With_1963%E2%80%931995)  
(приступљено 25.02.2014, 01:34 AM)

Прилог 8

ТАЊА ОСТОЈИЋ: 'LOOKING FOR A HUSBAND WITH AN EU PASSPORT'



Тања Остојић: *Looking for a Husband with an EU Passport*<sup>470</sup>

<sup>470</sup> <http://www.artnet.de/magazine/female-troubles/images/15/> (приступљено 15.03.2014, 11:36 PM)

Прилог 9

ФЕЛИКС ГОНЗАЛЕС-ТОРЕС: 'UNTITLED' (1991)



Феликс Гонзалес-Торес: *Untitled*<sup>471</sup>

<sup>471</sup> <http://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/07/20/felix-gonzalez-torres/felix-gonzalez-torres-1/>  
(приступљено 16.03.2014, 02:13 PM)

Прилог 10

ЏЕФ КУНС: 'MADE IN HEAVEN'



Џеф Кунс: *Made in Heaven*<sup>472</sup>

<sup>472</sup> <http://www.jeffkoons.com/> (приступљено 04.04.2014, 01:00 AM)



## Биографија аутора

Миа Луковац рођена је 1985. године у Крагујевцу. Основну и средњу Музичку школу, одсек клавир, завршила је са 'Вуковом дипломом', а за соло и камерне наступе награђивана је у земљи и иностранству.

Академију уметности у Новом Саду, одсек сликарство, уписала је 2003. године у класи проф. Јована Ракићића. Дипломирала је јуна 2007. године са просечном оценом 9,75 и наградом за слику на завршној изложби студената Академије уметности. Мастер студије - сликарство завршила је 2010. код истог професора са просечном оценом 10,00.

Докторске студије на Универзитету уметности у Београду, студијски програм *Теорија уметности и медија*, уписала је 2010. године. Тема докторске дисертације „Однос приватног и јавног у савременој уметности“ одобрена јој је марта 2013. године, а за ментора је одређена ванр. проф. др Јасмина Чубрило.

Од 2008. године запослена је на Факултету педагошких наука у Јагодини Универзитета у Крагујевцу, прво у звању сарадника у настави, а сада асистента на предметима из области Ликовне уметности са методиком наставе.

Миа Луковац активно се бави уметничким, научним и кустоским радом.

Члан је УЛУС-а од 2008. године.

### Стипендије:

- Стипендија Фонда за Младе таленте Републике Србије у шк. 2006/07.
- Стипендиста Фонда "Драгослав Срејовић" града Крагујевца (2003-2008.)
- Стипендија "EFG Vanke" у шк. 2007/08.
- Награде Универзитета у Новом Саду за постигнуте резултате (2003-2010.)

## Излагачка активност

### Самосталне изложбе:

- 2012. Ниш, Нишки културни центар, *Огледања* (нова поставка)
- 2012. Крагујевац, Модерна галерија Народног музеја, *Огледања*
- 2010. Нови Сад, Галерија Мултимедијалног центра АУНС, *Motus animi*
- 2009. Крагујевац, Галерија *Мостови Балкана, Звездана јастучница II*
- 2008. Нови Сад, Галерија *Tableau, Звездана јастучница*
- 2008. Сопот, Галерија Дома културе, изложба слика
- 2008. Крагујевац, Галерија Дома омладине, изложба слика
- 2007. Београд, Галерија Дома културе *Студентски град, Буђење*
- 2007. Нови Сад, Академија уметности - галерија Хол, *Буђење, Пријатно!*
- 2006. Нови Сад, Кафе-галерија *Изба*, изложба слика

### Колективне изложбе:

- 2014. Горњи Милановац, Културни центар, 12. Међународно бијенале уметности минијатуре
- 2013. Инголштат: Galerie des Stadttheaters, *Време. Простор. Место. – заједничка изложба 20 уметника из Инголитата и Крагујевца*
- 2013. Крагујевац: Галерија Народног музеја Крагујевац, *Време. Простор. Место. – заједничка изложба 20 уметника из Инголитата и Крагујевца*
- 2013. Ужице, Галерија Учитељског факултета, Изложба наставника и студената Факултета Педагошких наука Универзитета у Крагујевцу
- 2013. Београд, Галерија Центра за културу Раковица, *Мартовски салон*
- 2012. Горњи Милановац, Културни центар, 11. Међународно бијенале уметности минијатуре
- 2012. Јагодина, Завичајни музеј (Ноћ музеја), *Студенти и професори Педагошког факултета*
- 2011. Београд, Галерија УЛУС-а, *Новогодишња изложба*
- 2011. Инголштат (Немачка), *Grenzelos*
- 2010. Горњи Милановац, Културни центар, 10. Међународно бијенале уметности минијатуре

- 2009. Београд, Уметнички павиљон *Цвијета Зузорић*, 9. Бијенале цртежа и мале пластике
- 2009. Мајданпек, Дом културе, *Жене сликари*
- 2008. Београд, Кућа легата, *Савремени цртеж '08, Хенкел арт авард*
- 2008. Горњи Милановац, Културни центар, 9. Међународно бијенале уметности минијатуре
- 2008. Београд, Уметнички павиљон *Цвијета Зузорић*, Нови чланови УЛУС-а
- 2007. Нови Сад, Академија уметности - галерија Хол, Изложба награђених студената
- 2007. Нови Сад, Галерија Матице Српске, Завршна изложба студената IV године Академије уметности у Новом Саду
- 2007. Београд, XIV бијенале студентског цртежа Србије
- 2007. Крагујевац, Галерија *Мостови Балкана*, Пролећна изложба цртежа УЛУК-а
- 2006. Нови Сад, Галерија Културног центра Новог Сада, *Трансфер искуства*
- 2006. Крагујевац, Галерија Народне библиотеке, Годишња изложба УЛУК-а
- 2006. Нови Сад, Галерија КЦНС, *Мој дневник – Унутрашњи аутопортрет*
- 2006. Београд, XIII бијенале студентске графике СЦГ
- 2006. Нови Сад, Спомен-збирка Павла Бељанског, Изложба студентских радова

#### Награде:

- 2007. Годишња награда за сликарство Академије уметности у Новом Саду
- 2006. Годишња награда УЛУК.а за сликарство

#### Ауторски кустоски пројекти:

- **Луковац, Миа** (2013.) *Ауторски интердисциплинарни културни пројекат сарадње Факултета педагошких наука Универзитета у Крагујевцу и Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу: ИЛУМИНАЦИЈЕ.*  
Крагујевац: Галерија универзитетске библиотеке

### Конференције:

- Учешће на VII међународном научном скупу *Српски језик, књижевност, уметност* одржаном на Филолошко-уметничком факултету, 26-27.10.2012. где је представила рад „Ново уметничко дело у новој историји уметности“
- Учешће на IX међународном научном скупу *Српски језик, књижевност, уметност* одржаном на Филолошко-уметничком факултету, 24-25.10.2014. где је са Катаринином Станојевић представила рад „Структура музичких телевизијских програма и музички укус будућих учитеља“

### Објављени радови:

- **Луковац, М.** (2012). Семиолошко читање слике Пола Клеа Highroads and by-roads. *Узданица: часопис за језик, књижевност, уметност и педагошке науке*, 9, 1, 179-190. Јагодина: Педагошки факултет у Јагодини ISSN 1451-673X UDC 75.01:801.73; 75.071.1 ИД БРОЈ 192080908
- **Луковац, М.** (2012). Улога комеморативних спомен-обележја у конструкцији колективног памћења и друштвеног идентитета. *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 9, 23, 201-210. Крагујевац: ФИЛУМ ISSN 1820-1768 UDC: 316.75:725.945(497.11) “1941/1945“
- **Луковац, М.** (2013). Примена нових медија у настави ликовне културе: предности и искушења. *Узданица: часопис за језик, књижевност, уметност и педагошке науке*, X, 1, 233-246. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу ISSN 1451/673X UDC: 371.3::72/75; 72/75:004.738.5 ИД БРОЈ 199422988
- **Луковац, М.** (2013). Ново уметничко дело у новој историји уметности. Валерија Каначки, Сања Пајић (едс.) *Српски језик, књижевност, уметност: збореник радова са VIII међународног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26-27. X 2012)*, 359-368. Крагујевац: ФИЛУМ ISBN 978-86-85991-54-7 UDC: 7.038.6

Контакт:

Миа Луковац

E-mail: [mialukovac@yahoo.com](mailto:mialukovac@yahoo.com)