

## Kao neki uvod

R. Muzil, *Čovek bez svojstava*

---

Nestajanje jasnih razlika između umetničkog i neumetničkog jedna je od, možda, najzanimljivijih pojava u savremenoj umetnosti. Čini se kao da se izgubio specifičan umetnički kvalitet – ili nije više nužno vidljiv – te je često teško razlikovati umetnički rad od nečeg običnog, svakodnevnog, naročito ako nije u galeriji. Čak je i tada moguće susresti se s neumetničkim: ličnim predmetima, porodičnim fotografijama, odećom; ili, »već viđenim«: poznatim kadrom iz filma, reklamom, dokumentarnim snimkom; ili sasvim »neumetničkim«: lešom ajkule u formalinu, tetoviranim prostitutkama ili sa pukim prisustvom umetnika.

Takva situacija nije nova, štaviše, može se pratiti unazad sve do početka 20. veka. Janis Kunelis je 1969. u rimskoj galeriji Atiko izložio dvanaest konja (*Untitled/12 Live Horses*, Galleria L'Attico, Rim). Konji su čest motiv u umetnosti, što je svakako imao u vidu i sam umetnik polazeći od njemu bliske – italijanske – tradicije. Prisustvo konja, međutim, mnogo je bliže nekoj neumetničkoj nego umetničkoj situaciji. Ili, instrukcije za slike Joko Ono (*Instructions Paintings*) iz 1962. u kojima ona daje vrlo sažeta, kratka uputstva posmatraču kako da napravi sliku – ili je bar zamisli. Šta je u ovom slučaju

umetnički rad: njeni saveti, ispisane instrukcije, performativ, slika ili samo ideja za sliku? Ili transformacija sopstvenog lica na jedan vrlo agresivan, bolan, vrlo »neumetnički« način u radu Orlan (*Omniprésence*, 1993). Po čemu se ovakva hirurška intervencija razlikuje od bilo koje slične intervencije koje se svakodnevno izvode u operacionim salama?

Magazin *Vašington post* je pre nekoliko godina izveo sledeći eksperiment: čuveni violinista, Džoša Bel, svetski priznat virtuoz koji svira na jednoj od najboljih i najskupljih violina, Stradivarijevoj violini iz 18. veka, dva dana nakon koncertnog izvođenja u Bostonskoj simfonijskoj dvorani (Boston Symphony Hall), za koje je ulaznica koštala sto dolara, svirao je, u ranim jutarnjim satima, kao ulični svirač, u vašingtonskom metrou sa istom violinom, iste kompozicije, na isti način. No, iskusni umetnik naviknut na frenetične aplauze, bombastične izjave, kao što je ona da je genije i najveći živi violinista, na veliko iznenađenje, ne samo da nije općinio muzikom prolaznike u metrou već je prošao gotovo neprimećen (samo se jedna žena zaustavila da ga sluša). Po prvi put se našao u situaciji da ljudi ne reaguju na njegovo sviranje, ne aplaudiraju, štaviše ignorišu ga, što je pokrenulo, po priznanju samog umetnika, mučan proces preispitivanja i dilemu: ako ljudi ne prepoznaju kvalitet moje muzike, da li sam ja dobar umetnik? Zanimljivo je da je eksperimentu prethodio razgovor s muzičkim direktorom Nacionalnog simfonijskog orkestra u kojem je on trebalo da predvidi ishod eksperimenta. Uzimajući u obzir pretpostavku da slavnog muzičara verovatno većina neće prepoznati, jer će misliti da je običan ulični svirač, on je ipak bio uveren – pošto je zaista reč o vrhunskom umetniku – da njegovo izvođenje ne može proći nezapaženo. Upravo to se, međutim, desilo.

Iz pomenutih primera moglo bi se zaključiti: da li je određen predmet, radnja ili proces umetnički, zavisi od okolnosti, uslova, aktera, situacije..., rečju, konteksta, i to je početna pretpostavka ove studije. Ona se može primeniti na savremenu umetnost, ali i neke pojave još s početka 20. veka kao što je Dišanov pisoar (*Fountain*, 1917). Na početku 20. veka, ovakav postupak bio je eksces, gest radikalno drugači-

jeg, avangardnog načina mišljenja. Na kraju 20. veka, to je nešto s čime se često susrećemo: običan, svakodnevni predmet u umetničkom kontekstu, bilo da je to galerija, muzej ili ulica, priroda, društvena mreža – može da ima status umetničkog rada; isti predmet u vanumetničkom kontekstu gubi taj status. Slično Muzilovom *čoveku bez svojstava*, čini se da danas možemo govoriti o umetničkom delu *bez umetničkih svojstava*. Ta *svojstva* postala su fluidna – kao i kontekst. . .

U prvom delu ove studije biće reči o pojmovnom određenju konteksta izvedenog iz nekoliko različitih teorijskih diskursa i uvođenju drugačijeg shvatanja konteksta koje odgovara savremenom trenutku i savremenoj umetničkoj produkciji, a to je fluidni kontekst. U drugom delu ocrтана je predistorija kontekstualnih praksi povezana s procesima koji su umetnički rad učinili fluidnim. To su: uvođenje temporalnosti, fragmentarnog načina mišljenja, decentralizacija izlagačkih institucija i disperzija medija. Ti procesi nisu razmatrani hronološki, tako da formiraju jednu liniju kontinuiteta, već kao četiri paralelna niza »koji su postavljeni jedni pored drugih, jedni za drugima slede, prepliću se, ukrštaju, i ne mogu da se svedu na linearni obrazac«<sup>1</sup>. U trećem delu savremene umetničke prakse su pozicionirane kao kontekstualne, i izdvojeno je nekoliko (ne sve) aktuelnih u savremenoj umetničkoj produkciji: rekontekstualizacija, participacija i biopolitička umetnost. Ono što ih povezuje i upućuje na njihov visok stepen senzitivnosti na kontekst jesu slični modeli ili tzv. principi funkcionisanja, a to su: apropijacija, deestetizacija i ponavljanje.

Trebalo bi napomenuti da ovde neće biti reči o kontekstu i njegovom značaju iz ugla socijalne istorije umetnosti koja je, svakako, jedno od njegovih bazičnih određenja. Kontekst je ovde razmatran iz ugla radikalne linije mišljenja (u) umetnosti 20. veka koja započinje sa avangardom. Avangardna preispitivanja tradicionalnog shvatanja umetnosti i efekata

---

1 M. Fuko, *Arheologija znanja*, preveo Mladen Kozomara, Plato, Beograd 1998, 13.

tehničke reprodukcije predstavljaju paradigmatiku promenu u umetnosti i tada se, po prvi put, ocrtavaju obrisi jednog drugačijeg konteksta, što nije više povezano samo s uslovima i društvenopolitičkim prilikama u kojima umetničko delo nastaje, već i sa njegovim izlaganjem i recepcijom. Ova linija se nastavlja sa neoavangardom koja avangardno iskustvo integriše u institucionalni sistem i proširuje uvođenjem niza novih umetničkih praksi u kojima dolazi do izražaja upravo to netradicionalno određenje konteksta. Raskidanje s modernističkim shvatanjem autonomije umetničkog dela i sažimanje avangardnog iskustva i novih tehnologija, daje novi zamah istraživanjima povezanim s uključivanjem konteksta u polje vizuelnih umetnosti, što konsekvantno dovodi do toga da je na kraju 20. veka kontekst nezaobilazan u produkciji, recepciji i kritici umetnosti.

Od spoljašnjeg elementa – kao skupa okolnosti, datosti, objektivnih uslova pod kojima nastaje rad – shvatanje konteksta se promenilo i proširilo tako da je u savremenoj umetnosti postao integralni deo rada u umetnosti, a da pritom nije nužno povezan s određenim umetničkim postupkom, medijem ili načinom izražavanja. To je istovremeno razlog što se o savremenim umetničkim praksama može govoriti kao o kontekstualnim. Tradicionalno shvatanje konteksta kao datog, nepromenljivog skupa okolnosti povezanih s nastankom umetničkog dela u savremenim umetničkim praksama dobilo je alternativu – fluidni kontekst.

Ako je polazište promena u načinu funkcionisanja konteksta, postavlja se pitanje zašto je do promene došlo, koji su efekti promene i kako »radi« promenjeni kontekst? Zašto je kontekst posebno bitan za savremenu umetnost, bilo da pod savremenom umetnošću podrazumevamo umetnost od 1945. godine<sup>2</sup>, šezdesetih godina 20. veka, odnosno osamdesetih ili imamo u vidu aktuelnu umetničku produkciju<sup>3</sup>?

---

2 A. Jones, »Writing Contemporary Art into History, a Paradox?«, *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, 2006.

3 C. Medina, »Contemp(t)orary: Eleven Theses«, *What is*

Kako se promena u shvatanju konteksta odrazila na umetničke prakse? Da li se može dovesti u vezu s promenama u nekim drugim registrima – filozofiji, teoriji, tehnologiji? Kako se može obrazložiti prelaz od formalističkog u fluidni kontekst? Šta je fluidni kontekst? Kako je došlo do pojave kontekstualnih praksi? Šta su kontekstualne prakse? Zašto su ove prakse jedno od dominantnih obeležja savremene umetničke produkcije? Šta se to promenilo i na koji način je kontekst, iz jedne krajnje marginalizovane pozicije – u modernističkom tumačenju čak eksplicitno odbačen – na kraju veka postao jedan od ključnih elemenata u savremenoj umetnosti?

Kontekst se u ovoj studiji razmatra na primeru srpske savremene umetnosti. U okviru pojedinih kontekstualnih praksi – rekontekstualizacije, participacije i biopolitičke umetnosti – analizirani su radovi, u najvećem broju, nastali u poslednjoj deceniji 20. i na početku 21. veka. Izuzetak je nekoliko ključnih radova iz šezdesetih godina prošlog veka, nastalih na avangardnom iskustvu kao i konceptualni radovi iz sedamdesetih koji predstavljaju najranije primere kontekstualnih praksi u srpskoj umetnosti i istovremeno ukazuju na povezivanje iskustva konceptualne umetnosti sa umetnošću devedesetih kao jedno od ključnih obeležja savremene umetnosti i srpske umetnosti na kraju 20. i početku 21. veka.<sup>4</sup>

Biće reči o radovima Raše Todosijevića, Dušana Otaševića, Gorana Đorđevića, Vladimira Perića, Zorana Naskovskog, Tanje Ostojić, Grupe 143, A3, Škart, Grupe Spomenik, Danila Prnjata, Vahide Ramujkić, projektima *Učitelj neznanica i njegovi komiteti*, Treći Beograd, Biro Beograd, radovima Ivane Smiljanić, Vladana Radovanovića, Leonida Šejke, Jovana Čekića, Neše Paripovića, Marine Abramović, Dejana Grbe, Zorana Todorovića, Marine Marković i Ere

---

*Contemporary Art?*, *e-flux journal*, Sternberg Press 2010, 18.

- 4 O povezivanju konceptualne i savremene umetnosti na primeru srpske umetnosti videti: M. Stanković, »Relink«, katalog autorske izložbe *Relink*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2005.

Milivojevića (navedenih po redosledu spominjanja u knjizi). Primeri umetničkih radova koji se obrađuju unutar svake kontekstualne prakse istovremeno su, u izvesnoj meri, model koji se može primeniti i za analizu brojnih drugih radova koji, zbog obimnosti teksta i opasnosti od moguće prenatrpanosti i preopširnosti, nisu mogli da budu razmatrani, tako da je nepominjanje nekih relevantnih radova, umetnika i umetnica uračunat i, u velikoj meri, neizbežan nedostatak ovog teksta.

Pošto je reč o kontekstu u savremenoj umetnosti, ali na određenom primeru, aktuelnoj umetničkoj produkciji u Srbiji, neophodno je bilo izaći i van lokalne sredine, jer predmet istraživanja nije analiza lokalnih specifičnosti srpske umetnosti u odnosu na neko imaginarno Drugo – regionalnu, evropsku ili svetsku umetničku produkciju, već zašto i na koji način je kontekst značajan za savremenu umetničku produkciju i kako se to može detektovati na primeru srpske savremene umetnosti. Iz tog razloga podela na nacionalnu i opštu umetnost odbačena je kao neodgovarajuća, tako da su analizirani i radovi umetnika koji ne potpadaju pod kategoriju »srpska umetnost«.

Ono što se na početku svakako mora naglasiti, jeste da u prvom planu neće biti radovi koji se eksplicitno bave pitanjem konteksta, takozvana kontekstualna ili angažovana umetnost, već radovi koji, iako na prvi pogled nisu kontekstualno senzibilni, zapravo, u jakom smislu, uračunavaju kontekst, jer se umetnik, pored brojnih odluka koje donosi – o izboru medija, formatu, trajanju, sadržaju – suočava i sa još jednom ključnom odlukom, a to je kako će svoj rad kontekstualno pozicionirati. Polazište je, svakakao, kontekst u svom bazičnom određenju kao skup spoljašnjih i zatečenih okolnosti u kojima nastaje umetnički rad. Pored tog, kontekst je, međutim, dobio još jedan nivo: postao je fluidan i kao takav sastavni deo umetničkog rada. Predmet ovog istraživanja upravo je taj *fluidni kontekst*.



# I

## Pojam konteksta

---





## Kontekst: skup okolnosti ili...

---

S pojavom poststrukturalističkih teorija u drugoj polovini prošlog veka, u različitim oblastima javljaju se kontekstualistički pristupi kojima je zajedničko isticanje značaja konteksta i ta tendencija prisutna je do danas. Poststrukturalističke metode destabilizovale su dominantnu poziciju formalističkih i strukturalističkih metoda u prvoj polovini 20. veka, kako u teoriji tako i u umetnosti. Ono što je za formalističke i strukturalističke metodološke pristupe zajedničko jeste shvatanje umetničkog dela kao autonomnog, estetskog, bezinteresnog i tretiranje forme kao zasebne jedinice koja nije neutralna u prenošenju sadržaja, već u funkciji samog *sistema* (umetničkog dela).<sup>1</sup> Autonomnost i samodovoljnost odgovaraju modernističkoj koncepciji umetnosti kao skupa međusobno odvojenih i specifičnih disciplina i medija.

- 
- 1 Školski primer strukturalističke analize, koji se često može naći u literaturi, jeste Pikasova *Glava bika* (1942): sic bicikla je u funkciji glave, a volan u funkciji rogova, što zajedno i na ovaj način postavljeno predstavlja glavu bika. Slično važi i za Mondrijanove apstraktne slike, idealne za strukturalnu analizu: linije i površine čine koherentnu likovnu celinu, strukturu, formulisanu po određenim formalnim pravilima (osnovne boje, bela i crna, prave linije, bez dijagonala...).

U odnosu na pomenute, suprotnu poziciju zauzima socijalna istorija umetnosti.<sup>2</sup> Metodološki zaokret u socijalnoj istoriji umetnosti jeste analiza umetničkog dela u odnosu na društvene okolnosti u kojima nastaje: činjenice povezane s okruženjem, umetnikom, materijalom, statusom umetničke proizvodnje, prvenstveno u odnosu na ideološki okvir, pre svega, uspon industrijskog kapitalizma. Za razliku od autonomnog umetničkog dela kao zasebnog sistema, ovde je polazište povezivanje umetničkog dela i društva što, u velikoj meri, daje na značaju kontekstu i njegovo je bazično određenje kao skupa političkih, ekonomskih, socijalnih i svih drugih okolnosti koje se mogu dovesti u vezu s nastajanjem umetničkog dela. Ovakav pristup dovodi u pitanje autonomnost umetničkog dela, ali je ne odbacuje, što je eksplicitno izrečeno kod nekih autora, Arnolda Hauzera, na primer, jednog od uticajnijih predstavnika socijalne istorije umetnosti u drugoj polovini 20. veka. Unutrašnja granica ovog metodološkog pristupa u pogledu shvatanja konteksta jeste njegovo svođenje na spoljašnji element u odnosu na umetničko delo. Iz toga sledi da je kontekst i te kako značajan za umetničko delo, ali se odnosi na nešto spolja, *dodatak* koji nije neophodan u njegovoj interpretaciji. Predmet ove studije jeste drugačije shvatanje konteksta, koje postojeće ne odbacuje, već ga proširuje ukazujući na neizostavnu, a ne pridodatu i prateću, ulogu konteksta.

Kao skup spoljašnjih činilaca kontekst pruža informacije o umetničkom delu koje mogu upotpuniti njegovu interpretaciju, baciti novo svetlo na okolnosti u kojima je nastalo, ali koje, uglavnom, ne menjaju njegovu poziciju u određenom institucionalnom okviru. Na primer, podatak da je Pikaso slikao *Gospođice iz Avinjona* (1907) prema fotografiji na kojoj su žene iz nekog afričkog plemena ili da je neposredno pre završetka slike video Matisov *Plavi akt* (1907), inspirisan afričkim maskama, može upotpuniti interpretaci-

---

2 Najraniji predstavnici: Frederik Antal (Frederick Antal 1887–1954) i Fransis Klingender (Francis Klingender 1907–1955).