

KRITIKA U TRANZICIJI

Pojmovnik kritike vizualnih umjetnosti

ur. Miha Kelemina, Vesna Milosavljević,

Lujo Parežanin & Elena Veljanovska

Da li je umetnička kritika na izdisaju, kako se već godinama čini, ili je samo u procesu tranzicije koji je uslovljen promenama u medijskoj oblasti, digitalnim bumom, ali i transformacijama u samom polju savremenih vizuelnih umetnosti? Da li je reč samo o prolaznoj krizi ili o ozbiljnom hroničnom stanju koje će kad-tad postati akutno ili se zapravo radi upravo o suprotnom – o demonstraciji žilavosti i otpornosti umetničke kritike prema svim izazovima sa kojima se suočava danas? Ova publikacija nema ambiciju da pruži decidirane odgovore na ova pitanja, jer ih zapravo i nema. *Pojmovnik kritike vizuelnih umetnosti* pre svega je nastavak dugogodišnjih nastojanja partnerskih organizacija (Kulturtreger i Kurziv – Zagreb, SCCA-Ljubljana – Ljubljana, SEECult.org – Beograd i Kontrapunkt – Skoplje) da ukažu na značaj umetničke kritike, ali i kritičkog mišljenja uopšte u savremenom društvu. Nakon *Pojmovnika književne kritike*, objavljenog 2018. godine, *Pojmovnik kritike vizuelnih umetnosti* nastavlja da problematizuje različite aspekte umetničke kritike. Propitujući prošlost i sadašnjost kritike, čuvamo je u javnom diskursu i za budućnost, u kojoj je po svemu sudeći još očekuje niz izazova, ali i šansi da ostane živa.

Već sam naslov ove publikacije, *Pojmovnik kritike vizuelnih umetnosti*, umesto ranije uobičajene upotrebe termina *likovna kritika*, ukazuje na promene koje su se dogodile u umetničkom svetu počev

od šezdesetih godina napuštanjem modernizma kao dominantne paradigme i interpretativnog okvira umetnosti, odnosno započinjanjem nove epohe koju je uslovlila pojava konceptuale, minimalizma, performansa, hepeninga, pop arta, lend arta, potom i net arta, digitalne umetnosti... Termine neovangarde i kasnije postmodernizma zamenio je koncept savremene vizuelne umetnosti kojim se označavaju i eksperimentalne, transdisciplinarne prakse neovangarde, i povratak štafelajnoj slici, i niz drugih pojava na globalnoj sceni, koje se prepoznaju kao rezultati najrazličitijih umetničkih praksi.

Ujedno, radikalno je izmenjen, naročito ubrzano poslednjih godina, i prostor umetničke kritike. Sve što se tiče medijskog izdavaštva je u rapidnom procesu promena, pa i umetnička kritika deli tu sudbinu. Pitanje je koju vrstu medijskog sadržaja o umetnosti možemo da konzumiramo u današnjoj eri tabloidnog i senzacionalističkog novinarstva, lažnih vesti, virtuelne realnosti i instant informisanja preko društvenih mreža, kako to činimo i na kojim uređajima. Ako stari dobri umetnički časopisi i kulturne rubrike umiru polako ali sigurno, pitanje je i šta zauzima njihovo mesto, zašto i kako. Umetnička kritika svakako se ne može danas posmatrati u tradicionalnom smislu, ni u pogledu autora, niti u smislu sadržaja ili forme. Pojedini savremeni umetnici i sami se bave kriticizmom kao delom umetničke prakse – grupa IRWIN je, na primer, projektom *East Art Map* pokušala kritički da interveniše u postojeće istorijsko-umetničke narative. Slično rade

i kustosi izložbenim projektima. Umetnička kritika javlja se i u formi podkasta, filmova, videa...

Pitanjima tranzicije likovne kritike i pojedinim specifičnim aspektima njene pojavnosti danas bave se i tekstovi u *Pojmovniku kritike vizuelnih umetnosti*.

Vesna Milosavljević piše o kritici u eri tabloidizacije medija, obezvređivanju umetnosti u odsustvu stručne kritike kao važne karike u sistemu umetnosti, nekadašnjim kritičarskim praksama i simptomima današnjeg kriznog stanja, ali i o novim formama kritičke produkcije, kao što je bio regionalni projekat *Criticize This!* većine partnera koji učestvuju i u ovom projektu, ili aktuelna *Kritika na delu* koju realizuju u Srbiji NFC Filmart i SEEcult.org u formi video i tekstualne produkcije. U tekstu ukazuje ujedno i na upitnu održivost takvih neprofitnih projekata – retkih i dragocenih prostora za odbranu stručnih kriterijuma vrednovanja umetničkog dela i sprečavanje njihove zamene marketinškim i drugim tržišnim alatima za ostvarivanje interesa nosilaca zakulisnih pozicija moći između polja struke, biznisa i političkih struktura.

O krizi umetničke kritike piše i Kaja Kraner, posebno se osvrćući na polje savremene vizuelne umetnosti i njen diskurs u Sloveniji, kao i na društveno-ekonomske uslove za uspostavljanje *integrisane kritike* u svetlu opšteg epistemološkog terena savremene umetnosti i njenog pozicioniranja unutar širih društveno-ekonomskih procesa. Kaja Kraner posebno izlaže i pojedine problematične tačke imperativa integrisane kritike, te fenomena

‘tekstualizacije’ pozicije enuncijacije kao dela borbe protiv dominacije Zapada unutar umetničkog polja.

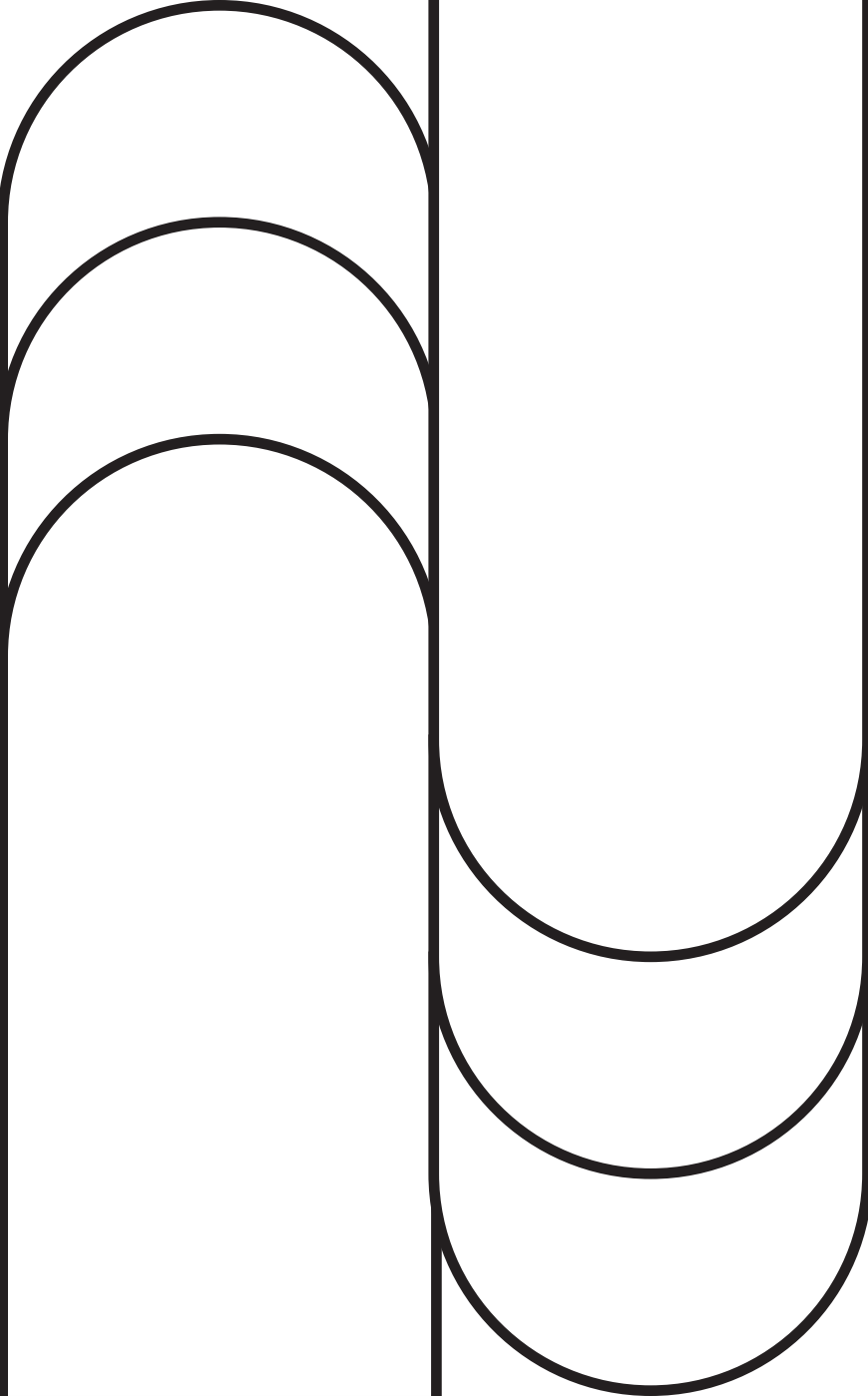
Maja Ćirić ukazuje u tekstu na *poroznost* kritike, i to na konkretnom primeru protestne performativne šetnje na relaciji Beograd – Venecija, koju su uoči otvaranja *Bijenala umetnosti* u Veneciji 2019. godine izveli kustos mlađe generacije Dušan Savić i mladi umetnik Luka Cvetković. Dajući primere perspektivističke, konstruktivističke i kritike-postulata, Maja Ćirić postavlja i pitanje promišljanja institucionalne kritike iz ugla populizma, te ukazuje na potencijal kritike da utiče na radikalnu demokratizaciju umetnosti. Društvenu propustivost vidi kao šansu za budućnost kritike, jer bi mogla da služi kao alatka pomoću koje je moguće sagledati savremene društvene amalgame.

Vesna Vuković ukazuje na potrebu uvođenja klasne teorije u promišljanje savremene umetnosti i analizu njene društvene pozicije. Kroz primere poznatih recentnih ‘aktivističkih’ umetničkih praksi na globalnoj sceni, autorka ukazuje da insistiranje umetnika na vlastitoj progresivnoj poziciji, koja se samopercipira kao ključno mesto otpora i iznalaženja alternative postojećoj situaciji, uglavnom samo služi dominantnoj ideologiji i reprodukovanju postojećih odnosa. Tobožnja autonomija umetnosti stoga je, kako zaključuje, uglavnom eho dominantnog diskursa o umetnosti, a ne rezultat autorefleksije zasnovane na temeljno promišljenoj vlastitoj poziciji i uslovima rada, koji su sve teži. Priznati svoju (lošu) početnu poziciju, kako poručuje Vesna Vuković, stoga je prvi korak istinskog progresivnog angažmana.

Publikacija donosi i pogled na pitanje roda i seksualnosti u savremenoj umetnosti u Severnoj Makedoniji, o kojem piše Stanimir Panayotov. Polazeći od razgovora teoretičara i kustosa Slavča Dimitrova i likovnog kritičara Nebojše Vilića, koji osporava autentičnost 'gay perspektive' i legitimost ne-univerzalističkog pogleda u umetnosti, Panayotov *kontingentnim pristupom* daje pregled (retke) prisutnosti tematike roda i seksualnosti na makedonskoj sceni u poslednjih nekoliko decenija. Kada stanje izuzetka, kako navodi, postane pravilo, umetnička anomija nadjačava umetnost kao izuzetak života, a sam život postaje umetnička institucija koja prenosi imaginarnost autora.

Izvesnu optimističku notu publikaciji, ali i budućnosti umetničke kritike uopšte, daje Bojan Krištofić analitičkim tekstom o formalnom ili neformalnom obrazovanju u području kritičkog pisanja u Hrvatskoj, koje je nezavidno, a slično je u celom regionu. Takvu situaciju Krištofić ilustruje primerima niza kvalitetnih inicijativa koje su ostale, međutim, nedovoljno prepoznate. Ipak, pojedine od njih, poput projekta *Criticize This!*, ostavile su trajan uticaj i doprinele daljem povezivanju aktera i pokretanju novih akcija u kritičkom polju. Među njima je i ova publikacija, koju završavamo Krištofićevim podsećanjem na čuvene teze Waltera Benjamina i njegov poziv na neodustajanje od čitanja i pisanja, jer 'sve drugo će se već srediti'.

Vesna Milosavljević
urednica pojmovnika i
urednica portala SEEcult.org



Od umiranja medijske kritike do novog virtuelnog života

— KLJUČNE RIJEČI

umetnička kritika, savremena

vizuelna umetnost, mediji, internet

**Vesna
Milosavljević**

Kritika u eri tabloidizacije medija

Umetnička kritika¹ već nekoliko decenija je zapravo u sve većoj krizi, deleći uostalom sudbinu kulture u medijskom prostoru, u kojem je ima sve manje. U trci za čitaocima, odnosno za profitom, mejnstrim mediji sve manje imaju mesta ne samo za kritičke osvrte struke, već i za savremenu umetnost, pa i kulturu uopšte. Rubrike kulture postaju tako *zabava*, *lifestyle*, *scena*, *šoubiznis* i slično. Ako u njima i ima mesta za kritiku, onda je tu pre pozorišna, filmska, pa i književna, nego likovna kritika, između ostalog i zato što savremena umetnost realno ima malobroj-niju publiku, a samim tim i čitanost/gledanost, pa posledično i manji marketinški potencijal. Gubitak prostora za umetničku kritiku i njenu ulogu u formiranju i negovanju kolektivnog estetskog ukusa, ali i kritičkog odnosa prema stvarnosti, istovremeno je i pokazatelj isčezavanja značaja same vizuelne umetnosti i njene uloge u prezentovanju kreativnih ideja, izraženih specifičnim jezikom i sredstvima. U društvu raspada opšteg sistema vrednosti od 90-ih godina do prvih decenija 21. veka, obeleženih sve jačom komercijalizacijom svih segmenata društva, ne čudi stoga što je došlo i do urušavanja kriterijuma za vrednovanje umetničkog dela, koje su zamenili tržišni zakoni brze zarade, praćeni PR tekstovima, reklamama, bilbordima...

Odumiranje likovne kritike u klasičnim masovnim medijima može se razumeti stoga prevažno kao posledica fenomena tabloidizacije u sferi

javnog informisanja. Situacija je slična u svim zemljama nastalim na prostoru bivše Jugoslavije, ali je to simptom koji tinja i na globalnoj sceni, na čijem su medijskom i umetničkom tržištu u igri pritom i basnoslovne svote kapitala. Dok na svetskoj sceni stručni kriterijumi vrednovanja umetničkog dela sve drastičnije bivaju zamenjeni zakonitostima tržišta neoliberalnog kapitalizma, pa se i najstarije umetničke manifestacije, poput *Bijenala* u Veneciji, pretvaraju u svojevrzne sajmove, a aukcijske kuće postižu rekorde ravne transferima najvećih fudbalskih zvezda, u zemljama u regionu, koje se još uvek manje-više uspešno oporavljaju od razaranja opšteg sistema vrednosti tokom 90-ih godina 20. veka, vlada svojevrсна siva zona. Od sivila do crnila mali je korak, a mogao bi da dovede do potpune zamene dosadašnjih glavnih aktera umetničkih scena novim, komercijalno uspešnim igračima sumnjivog kvaliteta, podržanim od različitih centara moći.

Primer za to je i izbor predstavnika Srbije za učešće na 58. *Bijenalu umetnosti* u Veneciji² čiji je ishod bio poznat još u vreme objavljivanja konkursa Ministarstva kulture i informisanja za selekciju kandidata. Ko će biti predstavnik znalo se ne samo u privatnim došaptavanjima od usta do usta, već je bilo 'javna tajna' i na društvenim mrežama. Slična situacija bila je i dve godine ranije, a uprkos skandaloznom tonu procedure, moguće je da će se ponoviti i sledećeg puta, s obzirom da je izostala reakcija ne samo najšire, već i stručne javnosti. Iako je za to postojao značajan povod – protest muzeja savremene

umetnosti u Beogradu i Novom Sadu zbog načina izbora i strukture Odbora za organizovanje izložbe u srpskom paviljonu. Sama izložba u srpskom paviljonu ostala je kritički nevalorizovana, pa šira javnost nema ni svest da je iz bilo kojeg razloga problematična.

Obezvredivanje umetnosti u odsustvu stručne kritike

Stoga ne čudi ni što je bez reakcija prošla i tvrdnja da je konceptualna umetnost 'u najvećoj meri bazirana na tankom talentu, i zanatskom amaterizmu' i da je kao takva bila prethodnica današnjoj političkoj realnosti u svetu, te da je Marina Abramović 'vešt manipulator, prevarant i šibicar', a dobra je umetnica isto koliko je predsednik Srbije Aleksandar Vučić dobar političar. To su tvrdnje koje su početkom oktobra ćutke prihvaćene u krcatom auditorijumu Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, na jednoj od tribina *Nije filozofski ćutati*³ – glavnom diskurzivnom događaju koji prati višeme-sečne proteste antirežimske inicijative *1 od 5 miliona* u Beogradu. Čuveni karikaturista Dušan Petričić, jedan od glasnogovornika građanske Srbije koja mesecima protestuje protiv Vučićevog režima, rekao je to petnaestak dana nakon otvaranja skupocene retrospektive *Čistač* Marine Abramović u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (MSUB), kojom se svetska zvezda performansa, uz zdušnu podršku Vlade Srbije, vratila na velika vrata u rodni grad

44 godine nakon poslednje samostalne izložbe.⁴ Na ocenu Petričića da su 'opsena, laž i prevara' – glavni instrumenti i Vučića i 'takozvane umetnice' Marine Abramović, ostala je nema i stručna javnost, uključujući i istoričare umetnosti koji su se mahom i školovali upravo na Filozofskom fakultetu, čije Odeljenje za istoriju umetnosti potiče još od prvih godina 20. veka,⁵ a imenom nekadašnjeg profesora i uticajnog istoričara umetnosti Lazara Trifunovića nazvana je i prestižna nagrada za likovnu kritiku i teorijsko razmatranje savremene vizuelne umetnosti. Petričićevi komentari, kao politički izraz nezadovoljstva načinom organizovanja izložbe *Čistač* odozgo, ogromnim budžetskim sredstvima⁶ izdvojenim za (naknadno dodatu) poslednju stanicu turneje tog projekta nekoliko evropskih muzeja⁷ i spektaklom koji je pratio povratak zvezde, mogu se tumačiti na različite načine – kao i burne reakcije na Marinu Abramović uopšte (od rezolutnih izjava o potrebi bojkota izložbe do glorifikovanja njene umetnosti ili banalnih hvalospeva na račun izgleda i tena). Ujedno, između ostalog, predstavljaju i posledicu neshvatanja suštine i neprepoznavanja značaja umetnosti performansa, pa i savremene umetnosti generalno. Paradoksalno, ispostavlja se da veće razumevanje savremenih umetničkih praksi – bar formalno kroz poziv i podršku izložbi Marine Abramović, imaju vladajuće strukture koje su dosad suštinski bile vezane pre svega za tradicionalno štafelajno slikarstvo, dok perjanice tzv. Druge Srbije negiraju i odavno istorizovanu konceptualnu

umetnost. Bez obzira na dnevno-političke motive, i jedna i druga strana podjednako štete savremenoj umetničkoj sceni – bilo organizovanjem blokbuster izložbe radi pokušaja rebrendiranja Srbije pod imenom svetske zvezde i podizanja turističkog potencijala srpske prestonice, bilo negiranjem značaja međunarodno priznate umetničke prakse samo zbog činjenice da je za njeno predstavljanje država odrešila kesu. Oba pristupa, koja su gotovo podjednako utemeljena i u najširoj, polarizovanoj i ništa manje ostrašćenoj javnosti, nemaju suštinske veze sa savremenom umetnošću, jer je njeno vrednovanje – umesto istoričarima umetnosti i retkim još uvek aktivnim likovnim kritičarima, prepušteno političarima u *neverending* predizbornoj kampanji.⁸ Takvoj situaciji svakako je doprineo višedecenijski, hroničan nedostatak stručnih i kritičkih tekstova ne samo o umetničkoj praksi Abramovićeve, već o savremenim vizuelnim umetnostima uopšte. Iako je prošlo skoro pola veka od prvih performansa u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, koji su bili potpuna novina u to vreme i trebalo je ‘naći aparate za razumevanje takve umetnosti’ – kako je izjavio istoričar umetnosti i svedok tog vremena Jerko Denegri, inače autor teksta o beogradskom periodu Abramovićeve u katalogu izložbe *Čistač*, njena umetnost ni pola veka kasnije nije na pravi način kritički valorizovana. Stoga je i ‘izložba godine’, zbog čije je pripreme MSUB bio zatvoren tokom leta, ostala bez odgovora na pitanje da li je u slučaju *Čistača* prevagnula umetnost ili spektakl,

odnosno umetnica ili zvezda. Izložba *Čistač* ne samo da nije uspela da ostvari značajniji domet u pogledu osveščivanja donosilaca odluka o značaju savremene vizuelne umetnosti, već je to očigledno i nemoguće učiniti – oni je shvataju kao sredstvo za ubiranje poena, a ne kao mogućnost za edukaciju javnosti, propitivanje i kritičko sagledavanje stvarnosti. Jedan od pokazatelja neadekvatne percepcije savremene umetnosti bila je i burna javna rasprava vođena krajem 2014. godine povodom transformacije *Oktobarskog salona* u Beogradu u bijenalnu manifestaciju, koja je pokazala da i unutar stručne javnosti postoji duboko nerazumevanje savremenih umetničkih praksi, koje su proglašavane ‘beznačajnom i đubrišnom umetnošću’, ‘avangardističkim pseudoumetničkim smećem’ i sl.⁹

Karika koja nedostaje

Ako se uzme u obzir poznata teza da sistem umetnosti funkcioniše na osnovu međuzavisnosti svih svojih osnovnih elemenata: umetnik – delo – izložba – kritika – publika, onda je sudbina umetničke scene u Srbiji, a ništa mnogo bolje nije ni u regionu, u priličnoj opasnosti. Slučaj Marine Abramović pokazuje, doduše, da je moguće i preskočiti neku od tih karika ili ih zameniti drugim akterima (premijerka umesto kustosa, marketing umesto kritike), ali verovatno ni sama umetnica ne veruje iskreno da je njena izložba dovoljan pokazatelj političarima da su potrebne

izložbe visoke produkcije poput njene i da se nada da će ih i dalje omogućavati – kako je odgovorila na novinarsko pitanje o tome da li će iskoristiti status zvezde da ukaže donosiocima odluka u oblasti kulturne politike da je neophodna značajnija podrška celom sistemu umetnosti kako bi mogao da funkcionise, ali i da opstane. Neki njegovi elementi, već su odavno na izdisaju – pre svega umetnička kritika. Njenim odumiranjem došlo je stoga i do zamene stručnih kriterijuma za vrednovanje umetničkog dela različitim drugim interesima, a sve to zajedno ozbiljno dovodi u pitanje i čitav lanac sistema umetnosti. Jer, u uslovima njegovog nefunkcionisanja i nepostojanja zdrave tržišne utakmice, menja se i sama umetnička scena – umetnici koji ne uspevaju da prodaju radove, za koje sami inače nabavljaju sredstva za produkciju, galerije koje neprofitno deluju, umetnički časopisi koji ih prate... bivaju sve agresivnije zamenjeni komercijalno uspešnim pojedincima sa likovne scene, podržanim od galerija obično lociranim u najužem centru grada koje su u vlasništvu tajkuna bliskih vlastima, pretvarajući i tu umetničku oblast, uz pomoć marketinških agencija zaduženih za ‘brendiranje’ umetničkog rada, u jednu od sfera kreativnih industrija ili bolje reći lake zarade, a računajući na masovno elementarno neznaštvo koje se prečesto ispoljava u toj oblasti, ali upravo i na nedostatak kritike. Tako je na 57. Oktobarskom salonu 2018. godine u Beogradu¹⁰ mogao da ostane gotovo neprimećen pokušaj promovisanja privatnih komercijalnih galerija i umetnika koje

one zastupaju na samoj izložbi, finansiranoj javnim sredstvima, da nije bilo internet video serijala *Kritika na delu*¹¹ (KND) u kojem su pojedini kritičari postavili prava pitanja. Iako su ostala bez odgovora nadležnih, i drugi mediji su preuzeli KND objave ili napravili sopstvene šire prikaze 57. Oktobarskog salona i njegovih problematičnih aspekata.

Al’ se nekad dobro... kritikovalo

Za razliku od druge decenije 21. veka, 60-ih godina 20. veka – kada je *Oktobarski salon* nastao, i posebno od 1967. godine, kada je iz godišnje smotre prerastao u izložbu savremene likovne i primenjene umetnosti, mediji su zdušno pratili kritikama tu novu manifestaciju. Prema navodima Gordane Dobrić u knjizi *Pažnja – kritika!? 50 godina Oktobarskog salona*, koja je objavljena 2009. godine povodom jubileja i predstavlja i sama jedan od retkih pokušaja preispitivanja i revitalizovanja značaja kritike, veliki broj napisa o prvom Salonu¹² objavljen je u beogradskoj štampi: u svim dnevnim listovima (*Politika*, *Borba*, *Danas*, *Beogradske novine*, *Novosti*, *Ekspres politika*), nedeljnicima (*NIN*, *Beogradska nedelja*), političkim glasilima (*Komunist*, 4. jul, *Rad*), studentskim listovima (*Student*, *Mladost*), stručnoj periodici (*Književne novine*, *Vidici*, *Delo*, *Prosvetni pregled*, *Front*), novosadskom *Dnevniku*, ali i u novinama u drugim republičkim centrima (*Oslobođenje* i *Odjek* iz Sarajeva, *Telegram*, *Vjesnik* i *Studio* iz Zagreba,

Slobodna Dalmacija iz Splita, *Glas Slavonije* iz Osijeka, *Pobjeda* iz Titograda, *Mladi borec* iz Skoplja, *Delo* iz Ljubljane...), za koje su pisali njihovi izveštaci ili lokalni kritičari.¹³ Iako je većina kritičara izražavala blagonaklon odnos prema premijernoj izložbi, uvažavajući njen društveni i umetnički značaj, kritičari se ipak nisu libili da ukažu na konceptijske i organizacione propuste, pa Lazar Trifunović u *NIN*-u kritikuje kompromisni stav Odbora u koncipiranju izložbe koja je rađena u spoju tradicionalne estetike i novih vrednosti.¹⁴

I pitanje same kritike ubrzo je postavljeno, i o njemu je žustro polemisano – četvrti *Oktobarski salon* 1963. godine izazvao je buru nezadovoljstva i brojne reakcije u stručnim krugovima – najpre zbog povlačenja Moderne galerije iz organizacije Salona zbog obaveza u vezi sa otvaranjem Muzeja, što je podstaklo debatu u javnosti ko treba ubuduće da se bavi tim odgovornim poslom, a onda i zbog odustajanja žirija od tek ustanovljene Nagrade kritike. U tekstovima se raspravljalo o problemima kritike, njenim etičkim i estetičkim razmerama.

Danas više, međutim, ni savremena vizuelna umetnost, ni sama kritika više nemaju takav društveni značaj, a ni publiku, na šta ukazuje i poslednje istraživanje Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka *Kulturne potrebe i navike građana Srbije* (sprovedeno krajem 2015. godine na uzorku od 1 565 ispitanika), koje je predstavljeno u decembru 2016,¹⁵ a pokazalo je da je upravo nedostatak interesovanja najčešći razlog neposećivanja kulturnih doga-

đaja, uključujući i muzeje i galerije (34 %). Takođe, 9,5 % ispitanih ne posećuje često muzeje i galerije, jer smatra da programi nisu dovoljno kvalitetni. Od onih koji izjavljuju da vole izložbene sadržaje u muzejima i galerijama, manje od četvrtine (23 %) i poseti te programe. Taj procenat se poklapa sa istraživačkim rezultatima iz 2005. godine (22,9 %), i približan je nalazu iz 2010. godine (25,9 %). Onih koji izložbe (muzejske i galerijske) posete češće, odnosno barem jednom u tri meseca je manje od 10 %. Kao osnovne razloga češćeg neposećivanja muzeja i galerija, građani EU, slično građanima Srbije, navode nedostatak interesovanja, vremena, pa nepostojanje takvih programa u mestu stanovanja.

Simptomi kriznog stanja

U Srbiji su danas izuzetno sužene mogućnosti za objavljivanje likovne kritike, budući da su stručni periodični časopisi ugašeni (poput *Remont Art Files*), kao i mesečni magazini-vodiči u kojima je povremeno bilo prostora i za likovnu kritiku, poput *Beorame*, *YellowCaba*, *ArtFame*... Dnevni listovi *Politika*, *Večernje novosti* i *Blic* povremeno objavljuju likovne kritike, kao i nedeljnici *Vreme* i *NIN*, a od elektronskih medija rubrike posvećene vizuelnoj umetnosti imaju programi Radio-televizije Srbije. Za likovnu kritiku ima mesta praktično još samo na portalima posvećenim vizuelnoj umetnosti, kao što su SEEcult.org, Supervizuelna.com ili portal Dematerijalizacija

umetnosti, koji je specifično i pokrenut kao mesto za kritiku, analizu i promišljanje savremene umetničke teorije i prakse, i to iz ugla tendencija koje kritički preispituju dominantni neoliberalni diskurs u kulturi i umetnosti. Budući da je rad tog portala baziran na entuzijazmu i dobrovoljnom zalaganju zainteresovanih umetnika, teoretičara i istoričara umetnosti, taj princip uslovljava i (ne)redovnost objava.

Stoga nije ni čudo što se prestižna (jedina) Nagrada 'Lazar Trifunović' za likovnu kritiku i teorijsko razmatranje savremene vizuelne umetnosti poslednjih godina uglavnom dodeljuje za istorijsko-umetničke studije, teorijske tekstove ili čitave knjige, namenjene veoma uskoj i pretežno akademskoj publici.¹⁶

Simptomatična za ceo region je i studija Maje Breznik nastala po narudžbini Društva Igor Zabel iz Ljubljane 2016. godine *O krizi kritike – Kritika i kritičko pisanje u tekstovima o likovnim/vizuelnim umetnostima*,¹⁷ u kojoj je, između ostalog, analiziran broj objavljenih kritika 1986. i 2016. godine. Prema toj analizi, broj kritika koje ukupno mesečno objavljuju odabrani časopisi pao je u razmaku od 30 godina sa 23 (u martu 1986. godine) na svega četiri (2016.).¹⁸ Kako se pokazalo, novine, uključujući specijalizovani časopis za kulturu i umetnost, objavljuju kritike samo izuzetno. Klasičnu časopisnu likovnu kritiku iz 80-ih, međutim, zamenile su druge vrste tekstova, koje potpisuju novinari ili urednici. Tako su u *Dnevniku*, *Delu* i *Primorskim novinama*, kritike zamenili izveštaji sa izložbi koje novinari dopunjuju

izjavama prisutnih ili delovima saopštenja i tekstova u katalozima. Baveći se problemom koji su međunarodni umetnički krugovi nazvali 'kritikom kritike', Maja Breznik u analizi ukazuje na otvorena pitanja mesta kritike u današnjim masovnim medijima i prelaska kritike na druge medije, posebno na internet, ili u druge vrste pisanja o savremenoj umetnosti – u stručnim časopisima, katalozima izložbi i akademskim spisima. Podseća pritom i na navode istoričara umetnosti Džejmisa Elkinsa (James), šefa katedre za istoriju umetnosti Instituta za umetnost u Čikagu i univerzitetskom koledžu u Korku u Irskoj, koji smatra da je kritika globalno u krizi, odnosno da je 'mrtva u u dnevnoj štampi', a 'čilog zdravlja' na internetu.

Nasuprot Elkinsonovim očekivanjima, kako je navedeno u analizi Maje Breznik, ni na internetu u Sloveniji ne postoji obilje kritičkog pisanja, polemike i izliva mišljenja ljubitelja umetnosti, blogova itd. *Artfiks* i *Koridor*, pa i *Radio Študent*, uglavnom objavljuju priloge studenata, pa i školske radove nastale pod mentorstvom profesora istorije umetnosti.

Novе forme kritičke produkcije

Radi prevazilaženja neizdržive situacije na polju javnog diskursa o umetnosti, u Sloveniji je 2017. godine pokrenuta inicijativa za osnivanje internet medija za podršku likovnoj kritici i kritičkom pisanju *Paviljon*. Najpre su se povezali 2017. godine portal *Kulturnik.si*

(Društvo Ljudmila), revija Šum (Društvo Galerija Boks) i Društvo Igor Zabel, a potom su im se pridružili Radio Študent, revija *Fotografija* (Zavod Membrana) i Društvo Koridor, te kanal *Sodobna umetnost*. U međuvremenu se došlo i do inicijative za uspostavljanje kritičkog internet medija za pozorišnu, muzičku i likovnu umetnost, koja je bila i tema parlamentarnog Odbora za kulturu. Podršku toj ideji dao je i sada već bivši ministar Dejan Prešiček, koji je predložio da se dodaju i film i multimedijalne umetnosti. Takođe, podršku je dao Nacionalni savet za kulturu, uz predlog da se produkcija vremenom proširi i na književnu kritiku. Ministarstvu kulture predloženo je da formira posebnu radnu grupu koja bi odredila smernice za uspostavljanje centralnog kritičkog internet portala, ali se u međuvremenu nije desio pomak.

Zanimljiv spoj razvoja mladih kritičarskih snaga pod mentorstvom iskusnih i etabliranih kolega bio je regionalni projekat *Criticize This!*¹⁹ koji je podrazumevao produkciju kritika u oblasti izvođačkih umetnosti, književnosti i vizuelnih umetnosti, njihovo objavljivanje na sajtovima partnera (Booksa, Kulturpunkt, SEEcult.org, Beton i Plima), kao i u formi podlistka u nedeljniku *Novosti* u Hrvatskoj i dnevnim listovima *Pobjeda* u Crnoj Gori i *Danas* u Srbiji. Uz podršku programa Kultura 2007-2013, realizovano je od 2011. do 2013. godine više od 260 kritika, od kojih je 60 objavljeno u vidu podlistaka, čime je povećano prisustvo kritike i u štampanim medijima. Iako je projekat *Criticize This!*, intenzivnom i kontinuiranom

produkcijom i pratećim diskurzivnim programom, izazvao veliko interesovanje u regionu, njegov nastavak, u kojem je novi partner bio ugledni evropski portal Eurozine, nije dobio zeleno svetlo programa Kreativna Evropa.

Još jedan primer zapažene (mada takođe nedovoljno podržane) produkcije likovne kritike predstavlja projekat *Kritika na delu* (KND), koji od 2016. godine partnerski realizuju u Srbiji Nezavisni filmski centar Filmart i SEEcult.org u formi video kritičkih osvrta na odabrane izložbe. Kritike se objavljuju na YouTube kanalu SEEcult,²⁰ te na samom portalu u vidu tekstualnog prikaza sa video prilogom. Do sada je realizovano oko 60 epizoda KND, uz učešće eminentnih istoričara umetnosti, likovnih kritičara i teoretičara, a pojedine kritike, poput onih o *57. Oktobarskom salonu*, bile su naširoko citirane u drugim medijima ili su ih podstakle da i sami objave kritike. Iako je projekat KND, pokrenut u cilju revitalizovanja likovne kritike i ukazivanja na značaj edukativne uloge kritičke reči namenjene široj publici, izazvao veliko interesovanje ne samo stručne, već i šire javnosti, takođe se suočava sa nedovoljnom institucionalnom podrškom, pa je tako 2017. godine realizovan bez dinara podrške iz javnih izvora, odnosno održao je kontinuitet samo zahvaljujući sopstvenom ulaganju i trudu partnera. Projekat KND komplementaran je pritom sa video produkcijom *Vođenje*, koju portal SEEcult.org realizuje od 2012. godine kao serijal priloga – razgovora sa umetnicima ili kustosima odabranih značajnih

izložbi u fokusu, a ređe kao dokumentarni prikaz autorskog vođenja, s obzirom da su i stručna vođenja retka u galerijama i muzejima u Beogradu i drugim gradovima u Srbiji.²¹ Dok se produkcija KND može posmatrati kao nova forma nekadašnje ‘novinske’ kritike, projekat *Vodenje* mogao bi se, prema već pomenutoj klasifikaciji Miška Šuvakovića, posmatrati kao nova forma galerijsko-muzejske kritike, prilagođene uredničkom intervencijom i montažom sve brojnijoj publici na internetu. Kao i KND, i projekat *Vodenje* realizuje se skromnim sredstvima dobijenim na godišnjim konkursima Ministarstva kulture i informisanja za oblast vizuelnih umetnosti, dok podrška Grada Beograda izostaje već godinama, kao i u slučaju većine ostalih projekata nezavisne kulturne scene.

Iako se može zaključiti da ni na internetu ne cvetaju ruže za likovnu kritiku, potencijal za napredak u pogledu njenog oživljavanja veći je nego u klasičnim medijima (štampanim ili elektronskim), između ostalog i zbog promene navika čitalačke publike pod uticajem rapidnog tehnološkog razvoja, ali i zbog ekonomičnosti onlajn produkcije. Ipak, kao najveći problem intenzivnije i kontinuirane produkcije umetničkih kritika na internetu, i dalje se stoga pojavljuje finansijska neodrživost, odnosno teškoće u pronalaženju sredstava za produkciju. Medijska produkcija u oblasti kulture i umetnosti na internetu i sama je nedovoljno prepoznata u kulturnim politikama zemalja u regionu, a samim tim i umetnička kritika. To se posebno odnosi na neprofitne medije,

koji i obezbeđuju najveći prostor za kritičke umetničke sadržaje, jer ne funkcionišu pod diktatom ‘broja klikova’ kao komercijalni onlajn mediji, podvrgnuti istoj vrsti marketinškog pritiska kao i originalna, štampana izdanja klasičnih masovnih medija.

Likovna kritika je pokazala moć transformacije u formalnom i sadržajnom smislu u skladu sa zahtevima 21. veka, ali njena sudbina ostaje vezana za sudbinu kulture u medijskom prostoru, pa i medija koji su posvećeni javnom interesu uopšte. Ukoliko njihov opstanak bude zavisio samo od surove utakmice na medijskom tržištu neoliberalnog kapitalizma i ostane bez podrške javnih budžeta ili aktivnih fondacija, pitanje je kojim će se pravcem razvijati i savremena vizuelna umetnost generalno. Jer, već decenijama je bez odgovora i pitanje da li je kriza likovne kritike posledica ili uzrok krize u umetnosti.

1 U ovom tekstu misli se pre svega na dnevnu novinsku kritiku i
kritiku u stručnim časopisima, uz koje prof. dr. Miško Šuvak-
ović izdvaja i galerijsko-muzejsku kritiku i fakultetsku kri-
tiku, definišući kritiku uopšte kao teorijsku i praktičnu dis-
ciplinu koja 'inicira, prepoznaje, artikulira, prati, posreduje i
teorijski interpretira aktualnu umjetničku produkciju i život
svijeta umjetnosti'. (Šuvaković, 2005: str. 330)

2 Izboru umetnika Đorđa Ozbolta za predstavnika Srbije na
58. *Bijenalu umetnosti* u Veneciji prethodio je spor MSUB-a
i MSUV-a sa Ministarstvom kulture u vezi sa učešćem
predstavnika muzejskih stručnih tela u Programskom
savetu za 58. *Bijenale*, koji je rezultirao isključenjem oba
muzeja iz organizacije i prepuštanjem te uloge Kući legata.
Vidi: *MSUB i MSUV traže transparentnu proceduru za 58.
Bijenale u Veneciji*, SEEcult.org, 2018.

3 Petričić, 2019.

4 'Čistač(ica) je prisutna', 2019.

5 Katedra za istoriju umetnosti osnovana je 1905. godine, a
1927. prerasla je u deo posebne studijske grupe sa istori-
jom umetnosti kao glavnim predmetom. Reformom iz
1963. formirano je Odeljenje za istoriju umetnosti.

6 Ministarstvo kulture i Grad Beograd dodelili su na osnovu
konkursa u 2019. godini manje nego što je država izdvojila
iz budžeta samo za retrospektivu Marine Abramović (oko
80 miliona dinara od ukupno oko 150 miliona, koliko je
koštala).

7 Retrospektiva *Čistač* Marine Abramović premijerno je
održana 2017. u Stokholmu, a obišla je i Dansku, Norvešku,
Nemačku, Italiju i Poljsku. Izložba u Beogradu, čiji su kustosi
Dejan Sretenović (MSUB), Lena Essling (Moderna Museet),
Tine Colstrup (Louisiana Museum of Modern Art) i Susanne

Kleine (Bundeskunsthalle), predstavlja poslednju stanicu na
toj turneji, simbolišući povratak Marine Abramović u rodni
grad, u kojem je prvi put samostalno izlagala 1970. u Domu
omladine, a poslednji put 1975. godine u Salonu MSUB.

8 Jedna od retkih likovnih kritika koje su u izašle o izložbi
Čistač objavljena je u *Vijencu* Matice hrvatske. a prema
rečima autorke teksta 'Umjetnica je prisutna, ali umjet-
nost više nije', istoričarke umetnosti i kustoskinje Leile
Topić iz Zagreba – učesnice razgovora o retrospektivi
Marine Abramović održanog 22. novembra 2019. u Kul-
turnom centru Beograda, u organizaciji portala SEEcult.
org i partnera projekata *Svet oko nas* i *Kritika na delu* –
konzervativni *Vijenac* i portal Kulturpunkt.hr su prak-
tično jedini preostali prostori u Hrvatskoj za publikovanje
kritičkih tekstova o savremenoj vizuelnoj umetnosti.

9 'Problemi koji ne nestaju', 2014.

10 Direktor privatnog Muzeja Astrup Fernli u Oslu Gunnar
B. Kvaran i kustoskinja Daniel Kvaran, koji su i životni
partneri, osmislili su 57. *Oktobarski salon* na temu 'Čudo
kakofonije', predstavivši radove 72 umetnika različitih
generacija i stilova, među kojima su bile i neke od zvezda
svetske scene poput Sindi Šerman, Joko Ono, Olafura Eli-
jasona, Toma Saksa ili Takašija Murakamija.

11 Projekat *Kritika na delu* započeo je 2016. godine Nezavisni
filmski centar 'Filmart' iz Požege, u saradnji s portalom za
kulturu SEEcult.org, a podrazumeva produkciju kratkih
video emisija i na njima zasnovanih tekstualnih prikaza
o odabranim značajnim izložbama u Srbiji, u cilju revita-
lizovanja likovne kritike u oblasti savremenih vizuelnih
umetnosti i ukazivanja na značaj edukativne uloge kritičke
reči namenjene široj publici.

12 Otvaranje prvog *Oktobarskog salona* uoči Dana oslobođenja Beograda, 19. oktobra 1960., u Umetničkom paviljonu u Masarikovoj 4, predstavljalo je događaj *par excellence*, kojem su prisustvovali aktuelni političari, stručna i šira publika. (Mirčić i dr., 2009: str. 25)

13 Od 32 napisa makar trećina su bili ozbiljni tekstovi – kritike i recenzije koje su objavljivali najjemenitiji stručnjaci, istoričari umetnosti i likovni kritičari: Lazar Trifunović, Zoran Pavlović, Zoran Markuš, Dragoslav Đorđević, Đorđe Kadijević, Živojin Turinski, Kosta Vasiljković, Pavle Vasić, Vladimir Rozić, Marija Pušić, Katarina Ambrozić, Slobodan Ristić...

14 Već u naslovu teksta iznosi kritički sud: 'U senci tradicionalizma: mnogo je sigurnosti, malo razuma – mnogo pomirljivosti i kvaliteta, malo smelosti i buntovništva'.

15 *Kulturne potrebe i navike građana Srbije*, ZAPROKUL, 2016.

16 Nagradu 'Lazar Trifunović' za 2018. godinu dobila je dr. Maja Stanković za tekst 'Art is what makes life more interesting than art' (*Umetnost je ono što čini život zanimljivijim od umetnosti*) u zborniku Seminara za studije modernosti, te za teorijsku kritiku 'Going, going, gone...', takođe objavljenu na studijesavremenosti.org Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Nagrada za 2017. dodeljena je dr. Dragani Kovačić za knjigu *Sedam otkućaja. Crtež u prostoru moderne* (samizdat) i dr. Ani Bogdanović za istorijsko-umetničku studiju 'Nekoliko razmišljanja o pogledu predmeta u slikarstvu Marka Čelebonovića', objavljenu u monografiji *Marko Čelebonović* (Galerija Rima, Kragujevac, 2017). Nagrada za 2016. dodeljena je istoričarki umetnosti i višoj kustoskinji Muzeja savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu Sanji Kojić Mladenov za monografiju *Bogdanka Poznanović: Contact art*, u izdanju MSUV.

17 Analiza je deo programa *Koliko je kritično stanje kritičkog pisanja?* koji je 2015. – 2016. godine organizovalo Društvo Igor Zabel za kulturu i teoriju sa SCCA-Ljubljana/programom 'Svet umetnosti'

18 *Delo* (1986. – 8, 2016. – 1), *Dnevnik* (1986. – 7, 2016. – 2), *Večer* (1986. – 2, 2016. – 0), *Primorske novice* (1986. – 1, 2016. – 0), *Naši razgledi/Pogledi* (1986. – 5, 2016. – 1).

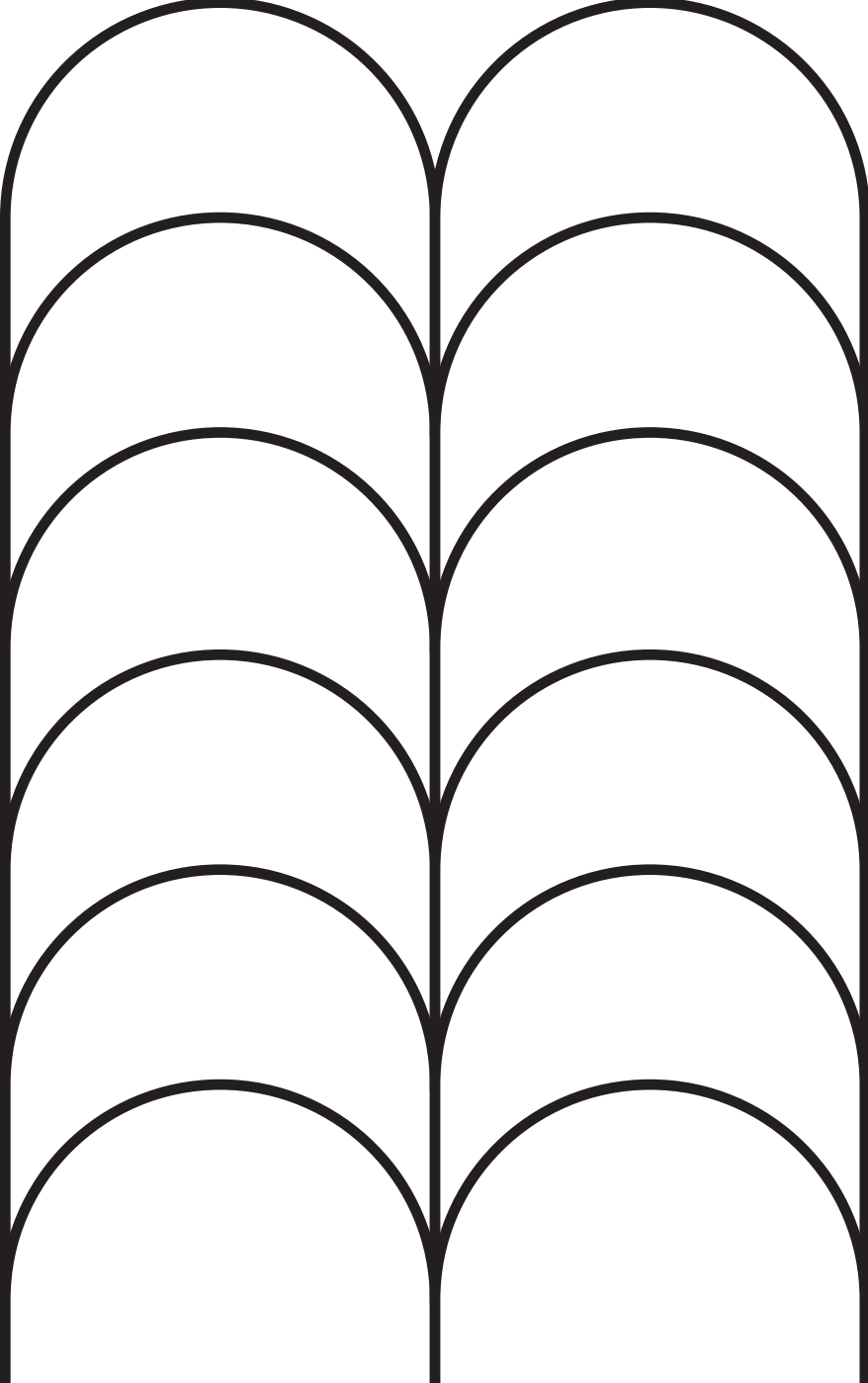
19 Projekat *Criticize this!* (<http://www.criticizethis.org>) osmislile su i realizovale organizacije: Kulturtreger (Booksa) i Kurziv (Kulturpunkt.hr) iz Zagreba (Hrvatska), KPZ Beton i SEEcult.org iz Beograda (Srbija) i Plima iz Ulcinja (Crna Gora).

20 'Kritika na delu', <https://bit.ly/35JLjr2>, <http://www.seecult.org/tag/kritika-na-delu>

21 Projektom *Vodenje* obuhvaćeno je do sada više od sto izložbi u Beogradu i drugim gradovima u Srbiji, a kao i u slučaju KND, prilozi se objavljuju na YouTube kanalu portala SEEcult.org i na samom portalu.

Literatura

- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb; Vlees & Beton, Ghent, 2005.
- 'SEEcult.org, *MSUB i MSUV traže transparentnu proceduru za 58. Bijenale u Veneciji*', SEEcult.org, 2018, <http://www.seecult.org/vest/msub-i-msuv-traze-transparentnu-proceduru-za-58-bijenale-u-veneciji> (1.11.2018)
- Dušan Petričić, *'Marina Abramović na vrhu gomile kostiju'*, Danas online, <https://bit.ly/2KwmiaR> (7.10.2019)
- SEEcult.org, *'Čistač(ica) je prisutna'*, SEEcult.org, <http://www.seecult.org/vest/cistacica-je-prisutna> (22.9.2019)
- SEEcult.org, *'Problemi koji ne nestaju'*, SEEcult.org, <http://www.seecult.org/vest/problemi-koji-ne-nestaju> (8.11.2014)
- 'Kritika na delu', <http://www.seecult.org/tag/kritika-na-delu>, <https://www.facebook.com/Kritika-na-delu> (31.12.2019)
- Mirčić, Aleksandra i dr., *Pažnja – kritika? 50 godina Oktobarskog salona*, KCB, Beograd, 2009.
- *'Kulturne potrebe i navike građana Srbije'*, ZAPROKUL, Beograd, 2016. <http://zaprokul.org.rs/wp-content/uploads/2017/03/Kulturne-potrebe-i-navike-gradjana-Srbije.pdf> (31.12.2019)
- Maja Breznik, *O krizi kritike – Kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo i SCCA–Ljubljana, Ljubljana, 2016.
- *'Criticize this!'*, <http://www.criticizethis.org>, (31.12.2019)
- *'Vodenje'*, <https://bit.ly/2RqdVC1>, <http://www.seecult.org/tag/vodjenje> (31.12.2019)



Poroznost kritike – Otelotvorenje institucije: od ne-drugog do subjekta

— KLJUČNE RIJEČI

*fundamentalna kritika,
perspektivistička kritika, kritika-
objekat, konstruktivistička
kritika, umjetničke institucije,
poroznost kritike, subjekt*

**Maja
Ćirić**

X: *Budite što objektivniji mogući kada budete pisali kritiku!*

Y: *U vama je toliko ličnih utisaka, kako mislite da ostanemo objektivni?*

X: *Evo, upravo ovako.*

Ako prema rečima rediteljke, spisateljice i teoretičarke Trinh T. Minh-ha, uprkos našim očajničkim, većitim pokušajima da odvojimo, da sakupimo i da popravimo, kategorije uvek propuštaju, onda i likovna kritika i njoj blisko kritičko pisanje moraju biti porozne. Ali kako ne misliti poroznost umetničke kritike i kritičkog pisanja kao kategorije, ako prva podrazumeva opisivanje sa stavom i sudom, a druga zahteva kreiranje diskursa kao govora specifičnog okruženja. Oba postupka u sebi sadrže subjektivni karakter. Ako kategorije propuštaju i na taj način ostaju istovremeno ukorenjene u lična iskustva i porozne, kako onda sprovesti najobjektivniju moguću likovnu kritiku? Kako pisati poroznost, smisleno i tačno? Kako ostvariti vrednovanje na konstruktivan način?

Prvi nivo pisanja poroznog stanja je popisivanje svih elemenata koji se nalaze u zadatom društveno-afektivnom polju. Korak dalje podrazumeva sagledavanje istog tog polja iz svih poznatih kategorija likovne kritike i kritičkog pisanja, koje će ovde biti svedene na četiri moguće kategorije predložene i opisane u knjizi *La Critique d'art*, Kler Fanjar (Claire Fagnart): 1. fundamentalne, tj. osnovne kritike; 2. perspektivističke; 3. konstruktivističke i 4. kritike postulata.¹ Pošto se sve četiri kritike ostvare, važno

je razmotriti mogućnost i načine njihovog uodnošavanja. Nakon toga sledi kontrola poroznosti, to jest efekat veštine samog kritičara/ke da proceni da li je propušten bitan, a zadržan nebitan sadržaj.

U cilju demonstracije ovog postupka, biće kritički posmatrana konkretna umetnička pojava. Pre nego što taj zahvat bude preduzet, pozicionirajmo samu kritičarku. U pitanju je interdisciplinarno obrazovana osoba, koja je doktorirala teoriju umetnosti na temu *Institucionalne kritike i kustoskih praksi* i koja razume i praktikuje razliku između kritike kao namere da se nađe greška u nekom umetničkom fenomenu i kritičnosti kao pokušaja da se sagleda horizont koji se projektuje samim fenomenom.

Predmet kritičkog zahvata biće protestna performativna šetnja *Srbija navija* tj. performativni čin hodanja na relaciji Beograd – Venecija, koji je od 29. marta do 9. maja 2019. godine ostvario duo koji su činili Dušan Savić (1988.), kustos mlađe generacije, i Luka Cvetković (1995.), student master studija Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu, dakle – umetnik u nastajanju.

Fundamentalna kritika umetničko delo = objekat

opiši!

Ova kritika zasnovana je na kognitivnom realizmu i podrazumeva sagledavanje **ontologije umetničkog dela**. Protestna performativna šetnja bila je zajednički osmišljen i sproveden rad Luke Cvetkovića i Dušana Savića u kojem se fiksne pozicije kustosa i umetnika brišu i homogenizuju, a sami učesnici u svojim pristupima u umetničkom delanju dopunjuju.

U slučaju šetnje dua Cvetković-Savić² kao performativnog gesta, objekat analize može biti najmanje trostruk. Može se posmatrati sama šetnja kao objekat, tj. njena učinkovitost, predmet analize mogu biti artefakti koji su korišćeni u šetnji, te je moguće analizirati materijal kojim je šetnja dokumentovana. Kao umetnički objekat, moguće je posmatrati karakteristike i formalne vrednosti sve tri manifestacije ideje zajedno, tj. proceniti kako su forma i sadržaj artikulisani kroz različite medije. Ta analiza mora razmotriti mogućnost predstavljanja pokreta kao jednog od većitih pitanja istorije umetnosti – od kinetičke umetnosti, preko optičkih iluzija 1960, do hodanja kao umetničkog čina, bilo da su u pitanju diskretne akcije Jiržija Kovande (Jiří Kovanda) XXX.. *hodam pažljivo, vrlo pažljivo, kao da sam na ledu koji bi svakog trenutka mogao da pukne* iz 1977.³ ili hodanje Neše Paripovića u filmu *N. P.* 1977.

Idejna ontologija podrazumeva ideju iza same šetnje. Do nje se može doći analizom propratnih tekstova ili upitnikom prema samim autorima. Na osnovu intervjua sa protagonistima šetnje, pokazalo se da je osnovni cilj bilo ulaganje protesta protiv netransparentnosti u donošenju odluka resornog Ministarstva kulture i svih pridruženih saradnika koji kreiraju kulturnu politiku Srbije. Ovo nije bila protestna šetnja samo protiv srpskog paviljona i predstavnika Srbije na *Venecijanskom bijenalu* 2019. godine, već i protiv svih recentnih pokušaja monopolizacije kulture i umetnosti u Srbiji. Zajednički stav je da su u ove vrlo važne odluke (poput formiranja kulturne politike) umešani pojedinci sa stranačkom zaleđinom, koji pozicije od javnog značaja koriste zarad ličnog interesa, a ne zarad opšteg dobra svakog građanina Srbije. Spremnost protagonista šetnje da se upuste u ovakav protest inspirisana je istinskom željom da se ovakvim praksama stane na put, bez straha i bez obzira koliko taj poduhvat može biti dugačak, nepoznat i naporan. Kako dalje autori navode, 'prvobitna zamisao je bila da ova šetnja postane ironična podrška našim predstavnicima na *Venecijanskom bijenalu*. Inspirisani sličnim poduhvatima navijačkih fanatika, koji bi prelazili hiljade kilometara biciklom, autostopom ili pešaka u cilju podrške našim reprezentativcima i reprezentativkama, odnosno budućim šampionima na raznim takmičenjima, odlučili smo da se otisnemo na duži put pešaka kako bi podržali naše šampione u polju kulture. Ovaj odloženi vic je dobio potpuno drugi oblik kada nam je komesar srpskog nastupa

na *Venecijanskom bijenalu* zabranio ulaz u strahu od mogućih radikalnih akcija na samom otvaranju’.

U pitanju je kolektivna šetnja, ali za razliku od šetnje po Kineskom zidu Marine Abramović i Ula-ja (1988.), koji su hodali jedan prema drugom, ova šetnja, koja se takođe odvija na putu, kolektivan je i solidarni čin šetanja kustosa i umetnika, jednog za/ sa drugim.

Hodanje je vid istraživanja, iscrtavanja, povezivanja i posledičnog uodnošavanja sa (post-) jugoslovenskim (umetničkim) prostorom i njegovim identitetom. S obzirom da je Cvetković rođen devedesetih godina 20. veka, a Savić neposredno pre, nekadašnji jugoslovenski prostor za njih je nepoznata, on je refleksija tuđih iskustava, koje umetnik i kustos nisu svesno živeli, već je njihova egzistencija bila pod uticajem traume starijih generacija upravo zbog gubitka jugoslovenskog identiteta i prostora. Hodati po tom prostoru znači obeležiti nevinim telom traumatski i traumatizovani prostor. Sami autori tvrde sledeće: ‘Post-jugoslovenski prostor osetili smo kao veliku prazninu nastalu usled rušenja ideja o velikom zajedničkom cilju i jedinstvu u dostizanju istog. Ljudi koje smo sretali usput, a koji su remetili tu prazninu, verovali su u promene koje dolaze hrabrim odlukama i zajedničkom stizanju do tih promena bez obzira na žrtvu. Za ljude koji ispunjavaju prostor kojim smo prošli nismo bili ništa više nego dva momka za koje prepreke ne postoje, dok su oni nama bili rastući razlog zbog kog smo na put i pošli.’ Zajednički imenitelj za susreta-

nje tokom šetnje bila je, dakle, pre umetnost nego SFRJ, pre preživljavanje generalno gledano nego preživljavanje osoba koje su nekada pripadale istoj traumatičnoj paradigmi.

Pošto **klasična ontologija** podrazumeva formalnu kritiku sadržaja, potrebno je proceniti koherentnost forme i sadržaja. Prilika za to ostvarena je na završnoj izložbi studenata Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu u junu 2019. godine, tokom koje je Cvetković u vidu instalacije izložio *ready-made* artefakte sa putovanja, kao što su, na primer, štapovi za hodanje i kabanica, zatim video prikaze šetnje na dva ekrana, te fotografije kojima su predstavljeni različiti identiteti na samom putu – kroz ličnosti, predele i predmete sa kojima se susretao. Na osnovu video sadržaja moguće je zaključiti da je duo Cvetković-Savić vodio računa o estetici, te da je ranac sa zaštitom za kišu narandžaste boje, sniman otpozadi, delovao tako da pomislimo da Cvetković-Savić ostvaruju mini-verziju pakovanja, uvijanja, tj. naglašavanja sadržaja po kojima su postali poznati Kristo (Christo) i Žan-Klod (Jean-Claude). Za razliku od njihovog *pakovanja* monumentalnih lokacija po svetu, koja imaju za cilj da iznenade posmatrača i izazovu radost, Cvetković-Savić pakuju opremu jednog umetnika i kustosa za preživljavanje u tranzitu na relaciji Beograd – Venecija, a izvan zidova institucije umetnosti.

Dalja procena kvaliteta može se ostvariti na osnovu rezonantnosti svakog od ovih objekata u

okruženju u kojima su prikazani, bilo da je to festivalska projekcija filma, projekcija u crnoj kutiji ili multimedijalna instalacija u beloj galerijskoj kocki. S obzirom da je prvobitno izlaganje bilo na FLU, kao jednom od stubova umetnosti, ova šetnja bi se morala odrediti kao oblik institucionalne kritike, kao šetanje od institucije, koje je naknadno izloženo i valorizovano u okviru fizičke, ali i simboličke institucije.

Takođe, potrebno je napraviti razliku između ovih umetničkih, estetskih elemenata i političkih, aktivističkih elemenata, te razmotriti njihovo uodnošavanje. Prema iskazu autora, 'aktivističko u šetnji od Beograda do Venecije leži u svakom koraku koji smo napravili, svaki kilometar koji smo prešli i svaki razgovor koji smo usput vodili. Estetski naša šetnja može biti doživljena kroz liniju našeg kretanja koju smo is crtali po mapi post-jugoslovenskog prostora'. Na samom finišu u Veneciji, duo Cvetković-Savić, istovremeno fizički iscrpljen i moralno osnažen, delovao je odlučno i korifejski, spreman da se nosi sa realnostima manifestovanim u neophodnosti snalaženja, kako fizičkog, tako i društvenog. Na primer, onda kada je ovaj duo bio odbačen od rukovodioca srpskog paviljona – u smislu da je bio precrtan sa spiska gostiju kojima sleduju pozivnice za vernisaž, razumevanje za njihovu akciju pokazao je kiparski paviljon, čiji je kustos Jakopo Kriveli Viskonti (Jacopo Crivelli Visconti) igrom slučaja doktorirao na temu *Hodanja kao umetničke prakse*.

Perspektivistička kritika umetnički objekat + paratekst

opiši! analiziraj!

Perspektivistička kritika podrazumeva epistemološki relativitet ontologije, što znači da je umetnički objekat nosilac izvesnog znanja koje kritika treba da prepozna i da artikuliše. Šetnja (i/ili njena dokumentacija) moraju se razmatrati na osnovu parateksta sa kojim su rezonantni.

Međutim, kontrola poroznosti usmerava kritiku na način da se ne može primeniti bilo koji paratekst, već onaj koji je zaista u skladu sa umetničkim postupkom. Tako bi, na primer, šetnju od Beograda do *Bijenala* u Veneciji tokom profesionalnih dana otvaranja mogli posmatrati iz prizme hrišćanstva kao jednog mogućeg parateksta. Naime, putovanje je imalo hodočasnički karakter, pri čemu su kustos Savić i umetnik Cvetković prolazili kroz nepredvidive okolnosti, neutabane staze i neizvesna utočišta za noćenje, što bi moglo doprineti njihovom mučenikom karakteru. Činjenica da je šetnja trajala četrdeset dana takođe u sebi nosi hrišćansku simboliku putovanja duše iz ovozemaljskog sveta ka carstvu nebeskom. Ipak, zbog same prirode šetnje i karaktera njenih aktera, povezivanje sa hrišćanstvom kao sa paratekstom deluje nametnuto, nerealno i neverodostojno.

Budući da svaka ideja ima smisla samo u kontekstu, u ovom slučaju to podrazumeva odno-

šenje same šetnje naspram klime na sceni srpske savremene umetnosti u proleće 2019. godine, a zbog same destinacije šetnje, u vezi sa okolnostima oko srpskog paviljona na *Bijenalu* u Veneciji, koji je zbog netransparentnog procesa i unapred poznatog izbora predstavnika bio kontroverzan. Na osnovu intervjua, Savić i Cvetković su šetnju planirali pre ovih okolnosti, ali im je bilo jasno da će se se malverzacije u vezi sa izborom predstavnika upisati kao paratekst u njihovu šetnju. Kada je reč o unapred i pre konkursa poznatom izabranom umetniku, umesto prozivanja poimence, objektivno i argumentovano kritičko razmatranje bi njegov lik i delo tretirali kao simptom tektonskih poremećaja i nemirnih strujanja u srpskoj kulturi, koji su nastupili pod uticajem populističkih tendencija i njihovih artikulacija savremene umetnosti iz prizme kreativnih industrija, a koje za cilj imaju ne nužno loše generisanje vidljivosti i kapitala, ali i brisanje svih autentičnih lokalnih kulturnih izraza.

Konstruktivistička kritika

umetnički objekat = objekat + paratekst + kontekst

opiši! analiziraj! interpretiraj!

Podsetimo se iskaza Andree Frejzer (Andrea Fraser), pionirke institucionalne kritike, o tome da instituciju internalizuju i otelotvoruju ljudi. Ako

pesimističan pogled na institucionalnu dominaciju pretpostavlja da su novi umetnici/kustosi u polju umetnosti ne-drugi, tj. još neprepoznati subjekat od strane istorije umetnosti, onda činom hodanja, četrdesetodnevno pešačenja, imaju nameru da se formiraju kao subjekti.

Hodanjem između Beograda, čijem svetu umetnosti pripadaju kao mestu svog kustoskog i umetničkog porekla, i *Bijenala* u Veneciji, kao najstarije i najprestižnije međunarodne umetničke manifestacije, u okviru kojeg još nisu prepoznati, Cvetković i Savić izvršavaju konceptualni čin auto-subjektifikacije na geografskoj liniji koja povezuje (post-)jugoslovenski umetnički prostor.

Šetajući tom putanjom, Cvetković i Savić proširuju raspon javne sfere. Kao studentu master studija FLU, Cvetkoviću je pretpostavljeno mesto u ateljeu, čime se čin hodanja određuje kao proaktivni gest, kao odstupanje od zadatah i očekivanih okvira. Slučajevi otklona od FLU poznati su srpskoj istoriji umetnosti, od kojih je najistaknutiji primer Zadarska grupa. Cvetkovićev otklon nije radikaln, te se zato može odrediti kao izvesna vrsta eksperimenta kojim se preispituju psiho-fizičke mogućnosti umetnika i njegove umetničke prakse.

Oni gestovi, koje je moguće odrediti kao gestove institucionalne kritike, rade upravo suprotno od onih umetničkih gestova za koje u tekstu 'Rise to the Occasion' Kler Bišop (Claire Bishop) smatra da 'su određeni u jeku političke sadašnjosti, da se ne uzdižu iznad kompleksnosti svog momenta, niti imaju

šta da kažu budućim generacijama'. Preuzimamo termin *specifično za politički tajming* i prenosimo ga u lokalnu umetničku pojavu, da bismo procenili da li se duo Cvetković-Savić, kao lokalna umetnička pojava, može interpretirati kao umetnički gest ili politički aktivizam kojim su konkretno vezani za samo ovaj trenutak ili ipak imaju šta da kažu nešto sledećim generacijama. Zato što samo bavljenje institucionalnom kritikom u sebi nosi paradoks manifestovan u činjenici da ta kritika osnažuje instituciju umetnosti, Cvetkovićeva i Savićeva šetnja nije vezana samo za specifičan politički tajming i mora se procenjivati kao umetnost, ali bi se zbog populizma kao njenog parateksta morale razmotriti i dodirne tačke sa konvencionalnijim formama i gestovima političkog aktivizma.⁴

Komparativnim istraživačkim metodom uočićemo da performativna šetnja nije usamljen slučaj institucionalne kritike u okviru jedne generacije studenata FLU. O tome svedoči i istodoban performans Katarine Allfe Jovanović tokom kojeg se ona, uz pomoć kolega, zazidala u zidove fakulteta. Za razliku od Cvetkovića i Savića, koji su odšetavši odstupili od institucije (ili je preskočili) na svom putu do Venecije, Jovanovićeva insistira na radu sa metaforičkom zacementiranošću institucije. Aktivizam Cvetkovića i Savića je ekstrovertan, dok je aktivizam Jovanovićeve introvertan, jer se nosi sa zadatim kontekstom pre nego da otkriva nove. Dok su Cvetković i Savić izloženi sasvim nepredvidivim okolnostima, Jovanovićeva unapred zna da će se odnositi prema

kolegama sa studija u smislu da će je oni pokrivati cementom. Nijedan od ova dva performansa ne može se odrediti kao destruktivan u smislu da će Cvetković i Savić ispisati putanju kojom do tada nisu prešli, a da Jovanovićeva osnažuje sebe povezivanjem sa institucijom, ali i telo institucije sa njenim telom kao simbolom novih snaga u polju umetnosti.

Kritika-postulat

umetnički objekat + paratekst u kontekstu

opiši! analiziraj! interpretiraj! prosudi!

Kritika postulat, prema Kler Fanjar, zahteva izvođenje određenog konstrukta. Interpretativni okvir koji je ovde primenjen oslanja se na teoretizaciju publike, te na razmatranje odnosa kritike i populizma i, konačno, na odnos svih tih toeretizacija prema instituciji umetnosti.

Prema svojoj funkciji, šetnja dua Cvetković-Savić pripada neo-avangardnoj umetničko-aktivističkoj praksi koja se smešta u performans kao žanr koji je u ovom slučaju manifestacija institucionalne kritike. Modeli simboličnog funkcionisanja mogu se spoznati na osnovu načina na koji se ova šetnja, recimo, odnosi prema publici, ali i prema populizmu kao aktuelnom i dominantnom označitelju u evropskoj politici 2019. godine. Upravo će zbog aktuelnosti populizam biti uveden kao paratekst u kontekstu, kao mogućnost da se u institu-

ciju umetnosti uvede onaj deo društvenog tkiva koji do aktuelnog trenutka nije bio naglašen. Tim zahvatom mikro-politiku sveta umetnosti analiziramo iz prizme makro-politike, a pod pretpostavkom da je institucija umetnosti pod uticajem novih simboličko-političkih interesa. Dalje ćemo razmatrati kako se šetnja Cvetković-Savić odnosi prema njima.

Najpre razmotrimo odnos performativne šetnje prema javnosti i publici sa ciljem da se spozna način i tip uodnošavanja sa društvenim tkivom. Neophodno je napraviti razliku između javnosti (engl. *public*) i publike u uskom smislu te reči (engl. *audience*), tako što prva nije institucionalno utemeljena i posredovana, a druga jeste. U pitanju je formalni performans koji se, uprkos činjenici da za temu ima institucionalnu kritiku, odigrava izvan fizičkih granica institucije umetnosti – među narodom, njegovom osnovnom javnošću, onoj kojoj se duo Cvetković-Savić tokom šetnje obraća. Podsetimo da je, kako Marko Baravale (Marco Baravalle) prenosi u tekstu 'Art Populism and the After-Institutional Turn', populizam prisutan – onako kako ga određuje literarni kritičar Albert Asor Rosa oslanjajući se na Gramšija u knjizi *The Writer and the People* – onda kada je narod prisutan kao model.⁵ Zbog jedine najave početka performansa na Radiju Beograd 2, javnost ovog performansa sužena je na konkretnu publiku srpskog sveta umetnosti koja će tek *a posteriori* – tokom diskutovanja i izlaganja dokumentacije šetnje, steći utisak o tome što se dogodilo.

Autori su verovali da je ova šetnja istina trenutka izgovorena šapatom i želeli su da budu nevidljivi. To se poklopilo sa idejom stalnog kretanja; sa idejom nevidljivih pokretnih institucija, koja može biti tumačena kao radikalni vid alternativnih institucija.⁶ Publika je bila svako ko je šapat mogao da čuje, bez obzira da li je u njima taj šapat budio strah ili ih je ohrabrivao. Zbog takve inkluzivnosti moglo bi se reći da je javnost sa kojom se dvojac susretao usput bila narodska, da podrazumeva uglavnom njenu pozitivnu, nasumično adresiranu evaluaciju, dok je publika sveta umetnosti adresirana putem poznatih, priznatih i prepoznatih kanala.

I javnost i publika, prema Vorneru (Warner), nastaju kao rezultat adresiranja.⁷ Za razliku od situacije umanjene moći, u kojoj nepisani zakoni sveta umetnosti određuju pozicije, funkcije i kapacitet za delovanje, Cvetković-Savić preuzimaju ono što Vorner određuje kao osnaženu samo-medijaciju javnosti, a na osnovu pripadanja istom prostoru kao minimalnom zajedničkom označitelju, koji je organski iznikao i koji je određen samom putanjom. Zato što svojom šetnjom adresiraju i inkorporiraju narod, ta šetnja se može odrediti kao populistička.⁸ Ipak, suštinsko razumevanje šetnje od strane javnosti moglo bi se očekivati upravo tamo gde postoje i gde se poštuju zakoni umetnosti – na suštinskom mestu pripadnosti kustosa i umetnika, a to je pre u konvencionalnim izlagačkim prostorima nego na otvorenom putu. Paradoksalno, upravo je to konvencionalno mesto

šire javnosti i uže publike ono sa kojeg su – zbog neučinkovitih emocija, frustracija ili skučenosti, smanjenih mogućnosti i nedostatka optimizma – Cvetković-Savić krenuli na put. Razmotrićemo kasnije u tekstu da li je uticaj kontra-javnosti na FLU, kao jednog od glavnih stubova institucije umetnosti, podstakao duo Cvetković-Savić da na taj put krenu.

Ako se u populizmu ‘narodski deo’ identifikuje kao celina, onda je taj deo ovde javnost koja se povratkom u instituciju umetnosti upisuje u nju na način da, ako ne poništava, onda relativizuje elitističku publiku. Ako se podrazumeva da javnost nije zasnovana na zajedničkom identitetu, razumljivo je i da šetnja dua Cvetković-Savić ipak nije bila namenjena za uskostručnu publiku, ali diskurzivnost i aktuelnost preduzimanja akcije, koja se upisala u šetnju kao povezivanje života i umetnosti, direktno provocira prepoznavanje i kod uskostručne publike. Zbog adresiranja medijske i profesionalne pažnje koju je ova šetnja aktivirala, Cvetkovićevo i Savićevo preplitanje života i umetnosti nije moglo da ostane insularno niti marginalno, ali svakako podrazumeva da je potencijalni konflikt upisan u njega.

Ipak, dok sa javnostima sa kojima se susreću na putu dele prisustvo, ali ne nužno i identitet (osim kada dolazi do nasumičnog prepoznavanja u kulturološkim obrascima), sa publikom sveta umetnosti, kanalizovanom kroz instituciju i njene konvencije, imaju dodirnih tačaka. Adresiranjem javnosti na putu, privlačeći pažnju različitošću,

Cvetković i Savić indirektno adresiraju svet umetnosti u kojem pažnju privlače na osnovu sličnosti. Adresiranja na putu su neposredna i lična, a u svetu umetnosti, budući da je adresirana kroz konvencije institucije, publika može biti i impersonalna. Vreme cirkulacije komunikacije prema javnostima na putu je dugo četrdeset dana, a zbog konstantnog pokreta, kratke susrete odlikuju disperzije političke aktivnosti kao proizvodnje društvenosti. U okviru institucije umetnosti, šetnja od četrdeset dana je vremenski kompresovana, istaknuti su ključni momenti, a zato što indeksira najbitnije segmente govora okruženja, postoji mogućnost za aktiviranjem izvesne proizvodnje društvenosti. Dok je tokom šetnje moguće ostvariti instantne trenutke međusobnog prepoznavanja, proces priznavanja u svetu umetnosti je nepredvidiv i zavisi od: 1. najšire moguće javnosti koju umetnost zbog svoje univerzalnosti proziva; 2. brzine proizvodnje kritike i njene mogućnosti da dalje sadržaj adresira prema užoj publici sa svim stilskim i stručnim govornim specifičnostima.

U cilju artikulisanja umetničkog objekta i parateksta nije dovoljno popisati samo javnosti i publiku, već je potrebno identifikovati i kontra-publiku ‘koju odlikuje konfliktni odnos prema dominantnoj publici’. Iako Vorner tvrdi da se taj odnos može manifestovati i u žanru govora i u načinu adresiranja, on takođe tvrdi da kontra-javnost uglavnom odlikuje onaj govor koji bi bio posmatran ili doživljen neprijateljski.

Otelotvorenje institucije: Od ne-drugog do subjekta

U knjizi *Body Art/Performing the Subject* Amelija Džons (Amelia Jones) zaključuje da upravo *body art* potvrđuje premise fenomenologije i psihoanalize da subjekat dobija na značenju u odnosu sa drugima u smislu da je *locus* identiteta uvek drugde.⁹ Lakanov subjekat je hegelijanskog porekla i razlikuje se od klasičnog kartezijanskog i Kantovog subjekta jer svoju istinu pronalazi u nesvesnom i drugom. S obzirom da subjekat nije konstruisan kao stabilan, već je u stalnom procesu nastajanja, analiza izmeštanja kao osnovnog mehanizma nesvesnih¹⁰ procesa ukazuje na uticaj traumatskog događaja, kao okidača, na samu šetnju. Ogledalna faza može se okarakterisati kao period identifikacije u kojem se Cvetkovićevo i Savićevo *Ja* formira u odnosu na sliku drugog, manifestovanu u političkoj paradigmi sveta umetnosti koju su hteli da kritikuju, u odnosu na projektovano imaginarno ili simboličko *Ne-ja*.¹¹ Tu alter-instituciju, taj ne-subjekat¹² koji mora da zauzme poziciju naspram manjka koji mu *Drugi* nameće, odlikuje mogućnost izbora. Izbor je u ovom slučaju bila šetnja kao način na koji Cvetković i Savić koriste fantaziju da bi nadomestili manjak u *Drugom*.

Kako misliti instituciju umetnosti u Srbiji 2019. godine ako pretpostavimo da je ovde analiziran primer realizovan kao otelotvorenje institucije na liniji između ne-drugog do subjekta? Potreba za iskoračenjem je potreba za preuzimanjem kon-

struktivne političke forme iz podređene statične pozicije studenta FLU i novog kustosa u polju, i u tom smislu kozavisnih nesamostalanih subjekata, koji odstupaju od institucije da bi je otelotvorili adresiranjem javne sfere kroz mobilnost koja postaje diskurzivna. Cvetković-Savić su ne-subjekti u smislu da su tek ponikli kao subjekti u umetnosti, ali i zato što pre šetnje nije izvršen čin njihove subjektifikacije naspram kontra-publike, manifestovan u svim strujanjima na sceni sa kojima se ovaj duo ne slaže. Činom iskoračenja u šetnju, Cvetković i Savić započinju niz društvenih uodnošavanja i započinju proces subjektifikacije, makar i kroz šapat, koji čini da on postane objekat ove umetničke kritike. Šetnjom koja je otelotvorenje alternativne institucije¹³ oni se istovremeno ostvaruju i kao subjekti koji se pozicioniraju na nov način naspram zvanične institucije umetnosti. Ta institucija naspram koje su se umetnik i kustos ranije pozicionirali vertikalno i konfliktno – iskoračenjem na put, među *populus* – plasirana je na horizontalnu odrednicu i uspostavlja novu društvenu vezu sa akterima šetnje.

Subjekat ovde može biti shvaćen i po radikalnom demokratskom društvenom modelu koji su predložili Ernesto Laclau (Ernesto Laclau) i Šantal Muf (Chantal Mouffe) u knjizi *Hegemony and Socialist Strategy* (1985), a koji nastaje kombinovanjem Gramšijevog diskursa o hegemoniji i Lakanove (Jacques Lacan) teorije subjektivnosti. Laclau i Muf preuzimaju Lakanovu teoriju subjekta koja ga uokvirava kao nekompletnog, decentralizovanog, kao

nekoga ko je nosilac antagonizama i konflikata, i tvrdi da upravo ti antagonizmi i konflikti mogu da spreče autoritarnost i fosilizaciju *statusa quo*.¹⁴ Šetnja je populistički čin jer istovremeno proziva i narod duž pređene putanje, i elitnu, uskostručnu ili ka biznisu orijentisanu publiku u kontekstu institucije umetnosti. Ako su antagonizmi prikriveni institucionalnim konsezusom o slaganju, šetnja podrazumeva formiranje društvenosti na način da su antagonizmi očekivani i da se za bilo kakav oblik zajedništva treba izboriti. Pošto se antagonizmi mogu uočiti u instituciji, ali i na putu, nijedno zajedništvo nije bez antagonizma niti može biti određeno onako kao bi ga Kler Bišop (Claire Bishop) u kritici *relatione estetike* odredila kao ‘*immanentno zajedništvo*’.

Ovakva akcija prelaska subjekta od ne-drugog do otelotvorenja, tj. sublimacije svih antagonizama izvan i unutar institucije umetnosti, naglašava potencijal umetničke prakse koji se odnosi na njenu ambiciju da razreši društvene kontradikcije. Zato što su predvidivi, i u okviru institucije umetnosti i po načinu na koji pretenduju da budu disidentni, umetnik i kustos ipak ne prave radikalnu društvenu transformaciju, već samo ukazuju na mogućnosti.

O poroznosti kritike još jednom, ili kako pisati lično, a objektivno

Kako je moguće ponovo promisliti institucionalnu kritiku iz ugla populizma? Kako razumeti i kontek-

stualizovati institucionalnu infrastrukturnu dinamiku? Ako je ranije promišljena iz ugla elitizma, kakvo je danas kritičko tumačenje institucionalne kritike iz ugla ne-ekspertskeg delovanja? FLU je specifičan stub institucije umetnosti u smislu da je još uvek relativno zaštićen od upliva interesa umetnosti kao biznisa, a kulturna politika koja ga usmerava je još uvek u okvirima institucije umetnosti i organski osluškuje formiranje i kretanje fenomena bez namere za daljom manipulacijom.

Zbog toga što se ne može dokazati, kritika-postulat je poroznija od ostalih, ali je upravo njena propustljivost ono što joj omogućava delotvornost, tj. da bude rezonantna na mnogo nivoa. Njena poroznost ne znači, kako danas smatraju francuske kritičarke Patriša Falgijer (Patricia Falguières) i Elizabet Lebovisi (Élisabeth Lebovici), da je kritika devaluirana i u sivoj fazi jer nije dovoljno vrednovana, te da zato ne može da bude učinkovita.¹⁵ Ekonomski aspekt i večita prekarnost intelektualaca na stranu, ako tačno dodirne nekoliko simptomatičnih tačaka istovremeno, umetnička kritika postaje delotvorna.

Kritika, kao forma javnog obraćanja, ne adresira samo protagoniste i aktere umetničkog dela, već i posmatrača, te bi se zato njoj mogao pripisati karakter sličan polju mogućih međuigri. Vorner tvrdi¹⁶ da značenje svakog adresiranja zavisi od toga šta je poznato i šta je moguće očekivati od svih upletenih strana. Budući da je, prema Vorneru, jedan vid javnog govora, kritiku ne bi trebalo razmatrati samo na osnovu ‘prozivanja i odgovora, već kroz

potencijalno bezgraničnu liniju citiranja i karakterizacija'. Upravo intersubjektivni karakter kritike zahteva objektivnost promišljanja relacija. Pomeranje sfere uticaja na galeriste i profesionalce koji umetnost vide samo kao biznis je problematično, jer iako odvlače medijsku pažnju, oni nisu u mogućnosti da iskažu relevantno ekspertsko mišljenje. Zbog složenosti situacije, nepristrasno medijsko ekspozicioniranje kritičara-eksperta moralo bi se bazirati na objektivnom razmatranju svih upletenih aktera, pri čemu bi trebalo zanemariti naklonost kritici koja je realizovana samo kao ekspertsko-elitistička ili koja instituciju umetnosti promišlja iz ugla privatnog patronata. Složena situacija koja je podrazumevala pluralizam vidova finansiranja i interesa je od devedesetih godina poznata srpskoj sceni vizuelnih umetnosti. Zato što je favorizovanje određenih interesa ideološki i finansijski bilo smisljeno za većinu ko-zavisnih aktera, performativna šetnja dua Cvetković-Savić je bila kritika koja u instituciju umetnosti uvodi populizam, čime čini neophodnim da se relacijama pripiše ne samo tolerantni, već i antagonistički karakter, jer ekspertiza i amaterstvo, bez hipokrizije, mogu ostvariti ivično zajedništvo u objektivnoj kritici.

Upliv populizma, kao provokatora antagonizama, u stvari je nova šansa za kritiku jer proširuje društvene dimenzije upletene u svet umetnosti, a samim tim i kritika ima mogućnost za širi raspon i veću, odnosno značajniju rezonantnost, koja će se manifestovati u njenoj sposobnosti da artikuliše

sva strujanja koja (ne)organski diriguju kulturnu politiku. Tako kritika može da deluje kao pokušaj radikalne demokratizacije umetnosti.

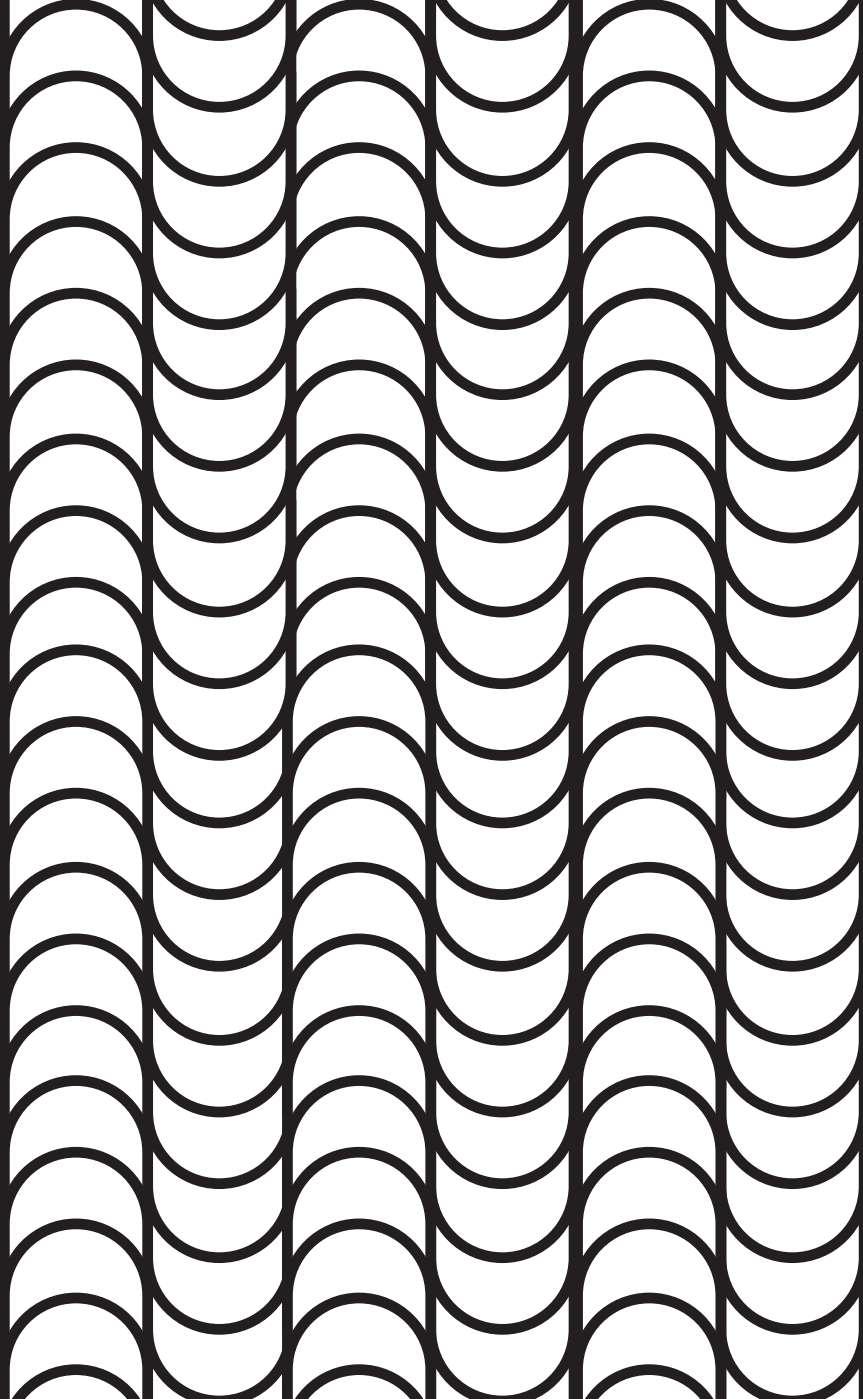
Odšetati od institucije, ostvariti umetničko delo koje se pretapa i prepliće sa životom, da bi se uz sadržaje sakupljene usput redefinisale vrednosti same institucije, svedočanstvo je o tome da je ta institucija demokratska i inkluzivna. Takva vrsta društvene propustivosti šansa je za budućnost kritike, jer će ona služiti kao alatka uz pomoć koje je moguće sagledati savremene društvene amalgame.

1 Fagnart, 2017.
2 Redosled po abecedi.
3 'XXX...*I walk along carefully, very carefully, as if I were on*
4 *ice that might crack at any moment*', n.d.
5 Bishop, 2019.
6 Baravalle, 2018.
7 pogledati sledeći paragraf ili belešku br. 13.
8 Warner, 2002.
9 U tekstu 'Art Populism and the After-Institutional Turn',
10 Marco Baravalle navodi da su populistički oni literarni
11 radovi koji prikazuju ljude kao svoj narativni objekat.
12 Jones, 1998.
13 Frojdov koncept nesvesnog kao haotične oblasti u kojoj se
14 nagoni i želje neprestano menjaju, Lakan je preformulisao
15 u lanac označitelja koji neprestano cirkuliše i koji nema
16 sposobnost zaustavljanja ili centra u Deridinom smislu.
17 Konceptualizacijom ideja o nesvesnom, Frojd je mnogo pre
18 post-strukturalista doveo u pitanje humanistički ideal stabil-
19 nog sopstva. On je pokušao da razreši nestabilni odnos na rela-
20 ciji svesno-nesvesno tako što bi sadržaje iz nesvesnog preneo
21 na površinu, ojačavši ego, tako da racionalni identitet bude jači
22 od nesvesnog. *Wo Es war, soll Ich werden*: 'Gde je Ono bilo, Ja
23 ću biti', ili drugim rečima – nesvesno zameniće *Ja*, svesnost i
24 identitet sopstva. Za razliku od njega, Lakan je smatrao da ego
25 ne može da zauzme mesto nesvesnog, niti da ga kontroliše,
26 jer je nesvesno osnova bića, a *Ja* je njegova iluzija.
27 Lakan sagledava *Ja* u njegovoj imaginarnoj dimenziji, a
28 subjekat u simboličkom registru.
29 Lakan je u svojim *Seminarima* pod *precrtanim subjektom*
30 podrazumevao različite manifestacije Realnog (Drugi
31 Drugog, seksualni odnos, Žena).

13 Baravalle (2018) ukazuje na dva članka iz časopisa *Afterall*
14 iz 2015. godine u kojima je ukazano na široko rasprostra-
15 njen umetnički fenomen koji je određen kao 'alter-institu-
16 tucionalni obrt', a koji podrazumeva progresivnu soci-
17 jalnu i političku agendu. Ovaj obrt identifikovali su Sven
18 Lütticken i Ekaterina Degot, a podrazumeva umetničke
19 prakse koje pokreću nove para-institucije, alter-institucije
20 i institucije commons, koje deluju u opoziciji sa 'ogromnin
21 institutucijama,' koje je odredio Gerald Rauning.
22 Laclau i Mouffe, 1985.
23 Iako se francuski muzeji pozicioniraju kao lideri, oni obez-
24 vređuju ulogu umetničkih kritičara i umetničke kritike,
25 a radeći tako, oni obustavljaju sve napore da se podrže
26 i akredituju frankofoni umetnici u globalni umetnički
27 eko-sistem. Usp. Lebovici, 2019.
28 Warner, 2002.

Literatura

- Baravalle, Marco, 'Art Populism and the After-Institutional Turn', *Artforum*, 2018, <https://www.e-flux.com/journal/89/182464/art-populism-and-the-alter-institutional-turn> (15.6.2019.)
- Bishop, Claire, 'Rise To The Occasion', *Artforum*, 2019, <https://www.artforum.com/print/201905/claire-bishop-on-the-art-of-political-timing-79512> (15.6.2019.)
- Fagnart, Claire, *La Critique d'art*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2017.
- Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Laclau, Ernesto i Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy*, Verso, London, 1985.
- Lebovici, Elisabeth, 'Critiques d'art, une matière grise dévaluée', *Libération*, https://www.liberation.fr/debats/2019/07/08/critiques-d-art-une-matiere-grise-devaluee_1738774 (8.7.2019.)
- Warner, Michael, 'Publics and Counterpublics', u *Quarterly Journal of Speech*, vol. 88, br. 4, 2002. Dostupno na: <http://jarrettfuller.com/tech/downloads/Michael-Warner-Publics-Short.pdf>
- 'XXX...I walk along carefully, very carefully, as if I were on ice that might crack at any moment', n.d., *Kadist.org*, <https://kadist.org/work/xxx-i-walk-along-carefully-very-carefully-as-if-i-were-on-ice-that-might-crack-at-any-moment/>



**'Tekstualizacija'
pozicije
enuncijacije: opći
epistemološki
teren polja
suvremene
umjetnosti
u Sloveniji i
integrirana kritika**

(S ENGLESKOG PREVELA MIONA MUŠTRA)

— KLJUČNE RIJEČI

*suvremena vizualna umjetnost,
umjetnički sustav, kriza umjetničke
kritike, integrirana kritika*

**Kaja
Kraner**

Tijekom procesa uspostave onoga što će od devedesetih u Sloveniji postati poznato kao suvremena (vizualna) umjetnost, primarni predmet kritike zasigurno je bilo modernistički shvaćeno autonomno umjetničko djelo. Primjerice, kritika se oslanjala na ideju da je značenje pohranjeno u umjetničkom djelu, kao i na odgovarajući spektar hermeneutičkih interpretativnih pristupa koji su se temeljili na više ili manje jasnoj distinkciji između umjetničkog objekta i subjekta. Ključne teorijske reference u tom kontekstu bile su heterogena disciplina kulturalnih studija, odnosno teorija recepcije koja se formirala od osamdesetih nadalje. Općenito govoreći, teorija recepcije bavi se analizom procesa, uvjeta i učinaka društvenog posredovanja kulturnih tekstova, dok se sam tekst prvenstveno shvaća kao sredstvo komunikacije. Osim toga, na temelju referenci iz kritike političke ekonomije, kulturalni studiji i teorija recepcije razlikuju nekoliko razina komunikacije te pomoću njih okreću fokus prema uvjetima komunikacije – naprimjer, prema ovisnosti poruka o institucionalnim i društvenim odnosima moći, iz čega proizlazi shvaćanje komunikacijskih razmjena kao sredstava reprodukcije dominacije, odnosno postojećih odnosa moći. Ukratko, od kraja osamdesetih, analize kulturnih i društvenih pojava kao komunikacijskih alata premještaju se iz tekstualnog u pragmatički model shvaćanja kulturnih/društvenih pojava, u kojem sam tekst gubi status isključivog izvora značenja, dok se proizvodni proces i kontekst, kao i (estetska) iskustva čitatelja/gledatelja, uspostavljaju kao novi predmeti analize.

Postupna dekonstrukcija autonomije, čvrstih i jasnih granica kulturnih tekstova, proizlazi iz ranijih semiotičkih i (post)strukturalističkih tvrdnji (o smrti autora, otvorenosti djela itd.), a označava i mogućnost izjednačavanja komunikatora i primatelja. Slično se može uočiti i u kontekstu digitalno-tehnološke komunikacije i digitalne reprodukcije (npr. rasprave o nestanku klasičnog autorstva u kontekstu interaktivne novomedijske umjetnosti). Spomenuti se procesi daju prepoznati kako u umjetničkim praksama, tako i u teorijskim, znanstvenim promišljanjima o njima, osobito od druge polovice devedesetih, te u okviru umjetničkih praksi povezanih s formiranjem nevladinog umjetničkog sektora. Pozovemo li se na razmišljanja iz toga vremena, umjetničke prakse devedesetih počele su se povlačiti iz tradicionalnih konteksta umjetničke prezentacije te su se često odvijale u ‘prostorima bez umjetničke/izložbene memorije, što im je omogućavalo da se jače integriraju u strukturu, povijest i memoriju grada’.¹ Umjetnički su se akteri iz devedesetih, naime, često oslanjali na tradiciju institucionalne kritike, prisvajajući muzejske strategije, poput kolekcioniranja, ili samo tematizirajući status predmeta-simbola i povijesne memorije, što je bilo usko povezano sa širim raspravama o statusu socijalističke javne skulpture na području Slovenije u razdoblju nakon osamostaljenja. Slično tome, novim umjetničkim pristupima iz devedesetih nastojalo se steći institucionalnu kontrolu nad proizvodnjom (vlastitog) konteksta i tumačenja, što

je bilo povezano sa širim raspravama o smještanju '(post)socijalističke umjetnosti' u kontekst zapadnog sustava umjetnosti.

Međutim, čini se da je u užem polju same umjetničke kritike tekstualizacija pozicije enuncijacije, dakle, određenog mjesta ili konteksta iz kojeg progovaramo, uspostavljena nešto kasnije, usporredno s premještanjem fokusa na ekonomske, političke i društvene okolnosti proizvodnje suvremene umjetnosti, osobito od strane mlađe generacije kulturnih aktera oko i nakon 2010. godine (što je nesumnjivo povezano s mjerama štednje kao jednom od posljedica ekonomske krize iz 2008.). Ista ta generacija kulturnih aktera počela je pokazivati interes i za analizu načina proizvodnje suvremene umjetnosti u svjetlu širih privatizacijskih procesa u Sloveniji nakon 1991. godine, oslanjajući se na obnavljanje kritike političke ekonomije unutar šire teorijske sfere.

U prvom dijelu ovog članka u osnovnim će crtama biti predstavljeno polje suvremene vizualne umjetnosti i njezina diskursa u Sloveniji, zatim će se prijeći na rasprave o umjetničkoj kritici i njezinoj krizi u posljednjih pet godina, a potom razmotriti neke društveno-ekonomske uvjete za uspostavljanje integrirane kritike (kao imperativa) u svjetlu općeg epistemološkog terena suvremene (vizualne) umjetnosti te njezina pozicioniranja unutar širih društveno-ekonomskih procesa. Zaključno, članak će pokušati izložiti i pojedine problematične točke imperativa integrirane kritike.

'Tekstualizacija' umjetničkog sustava i njegovih institucija u Sloveniji

Ako bismo tzv. tekstualizaciju pozicije enuncijacije tumačili u širem kontekstu, mogli bismo je povezati s fenomenom globalizacije (zapadnog) umjetničkog sustava iz devedesetih, pod kojim, između ostalog, podrazumijevamo njegovo proširenje, pomoću različitih mehanizama, na tzv. (bivše) zemlje drugog i trećeg svijeta. Kada je riječ o bivšoj Jugoslaviji ili široj regiji jugoistočne Europe, jedan od tih mehanizama nesumnjivo su bili Sorosevi centri za suvremenu umjetnost (SCCA). Centri su predstavljali regionalnu mrežu, odnosno institucionalni mehanizam koji je tijekom druge polovice devedesetih nastojao doprinijeti postsocijalističkoj tranziciji ili normalizaciji kroz 'modernizaciju umjetničkog diskursa', uvođenje novih mehanizama financiranja umjetnosti i kulture, kao i nove pristupe institucionalnom organiziranju. Jedna od nuspojava globalizacije umjetničkog sustava od devedesetih nadalje bila je – kao što je to Thijs Lijster formulirao u predavanju o aktualnom stanju umjetničke kritike u Ljubljani – uspostava generičke suvremene umjetnosti koja se može promatrati kao specifična samo ako je kontekstualizirana, tj. vezana uz lokalno okruženje ili kontekst. Tekstualizacija pozicije enuncijacije u takvom okviru služi kao potencijalni alat za utvrđivanje kontekstualnih razlika između naizgled (formalno-estetski) identičnih umjetničkih djela.²

Međutim, barem u većem dijelu slovenskog suvremenoumjetničkog diskursa, tekstualizacija pozicije enuncijacije obično se javlja u drukčijem značenju – kao kritika univerzalističkog diskursa o umjetnosti i univerzalne povijesti umjetnosti. Potonja se pritom shvaća kao epistemološki teren zapadnog umjetničkog sustava ili, preciznije, njegovih sredstava kulturnog imperijalizma i dominacije. Tekstualizacija pozicije enuncijacije stoga je, barem u ovom pogledu, legitimirana kao politički projekt, kao dio borbe protiv dominacije Zapada unutar umjetničkog polja, jer je i sama ta dominacija shvaćena tek kao jedna od produženih ruku one političke, ekonomske itd. U slovenskoj suvremenoumjetničkoj sferi i diskursu, ova se pozicija ustalila upravo od druge polovice devedesetih, kada se suvremenu umjetnost kao takvu počinje preciznije definirati, a sam je proces bio usko isprepleten s kanonizacijom tzv. istočne (europske) umjetnosti.³ Naime, ako se problematizacija totalizirajuće sinteze moderne univerzalne/svjetske povijesti umjetnosti, barem unutar angloameričkog konteksta, najčešće tumači kao rezultat kritičkih intervencija različitih subalternih i marginaliziranih društvenih skupina te kao posljedica širih obrata u humanističkim i društvenim znanostima počevši od šezdesetih i sedamdesetih, kritika univerzalističkog diskursa u Sloveniji javlja se usporedno s procesom promišljanja specifičnosti (post)socijalističke regije i njezina kulturnog identiteta, osobito nakon osamostaljenja, ali i prije toga. Pored navedenog, kritika univerzalne

povijesti umjetnosti ispreplela se i s procesom promišljanja načina kanonizacije umjetnosti, koji bismo mogli nazvati '(geo)politizacijom umjetničkog sustava', kao i s razmišljanjima o prevladavajućoj logici politike devedesetih, dakle politici prepoznavanja koja se očituje u 'davanju glasa' i uključivanju ranije marginaliziranih i isključenih.

S time u vezi valja istaknuti da je u kontekstu promišljanja suvremene umjetnosti od devedesetih godina izraz 'umjetnički sustav' ili 'umjetnički svijet' uspostavljen kao ključna referenca kojom sami kulturni radnici poimaju položaj umjetnosti u širim društvenim procesima. Najjasnije je to pokazalo istraživanje sociologinje kulture Maje Breznik koje se temeljilo na intervjuima s akterima iz polja vizualne umjetnosti u Sloveniji između 2007. i 2009. godine. Ispitanici su uglavnom govorili o tome kako doživljavaju ili tumače položaj svojeg rada. Analiza je ustanovila da postoji predodžba o međunarodnom zapadnom umjetničkom sustavu čiji bi sastavni dio trebala biti mreža muzejâ moderne umjetnosti, suvremene umjetnosti, izložbenih centara (*Kunsthallen*), nezavisnih galerija te osobito utjecajnih privatnih galerija koje bi imale pristup međunarodnim sajmovima umjetnosti na kojima se formiraju najnoviji svjetski umjetnički trendovi.⁴ Umjetnički sustav je dakle utvrđen kao ključna referentna točka diskursa suvremene umjetnosti oko 2010. godine, tj. možemo reći da je otprilike u ovom razdoblju 'sistemski način razmišljanja' o umjetnosti postao važan, ako ne i dominantan. Usto

valja istaknuti da su navodne specifičnosti istočne (europske) umjetnosti u velikoj mjeri oblikovane upravo kao kontrapunkt zapadnom umjetničkom sustavu i njegovoj logici. Istočnu bi umjetnost u osnovi trebala karakterizirati socijalistička kulturno-politička vjera u moć umjetnosti te nonkonformizam; ukratko, nešto što je, barem u kontekstu zapadnog profesionaliziranog umjetničkog sustava i tržišta, već odavno trebalo nestati.

Spomenuto se gledišće međutim u najvećoj mjeri pojavilo u okviru diskursa kustosa, predstavnika nekih umjetničkih institucija (posebno središnjih javnih ustanova za modernu i suvremenu umjetnost u Sloveniji, Muzeja moderne umjetnosti i Muzeja suvremene umjetnosti Metelkova), a do neke mjere čak i u diskursima umjetnika, predstavnika 'umjetnosti devedesetih'. Dakle, ne toliko unutar uskog polja likovne kritike, gdje je proces tekstualizacije pozicije enuncijacije uspostavljen nešto kasnije. Kako smo ranije spomenuli, mlađa generacija kulturnih aktera nakon 2010. godine počela je premještati fokus na ekonomske, političke i društvene okolnosti načina proizvodnje suvremene umjetnosti, postupno 'prisvajajući' obnovu kritike političke ekonomije od strane mlađe generacije teoretičara koji su djelovali u sklopu Radničko-punkerskog univerziteta, od 2012. godine preimenovanog u Institut za radničke studije.

U tom smislu jedna od najvažnijih knjiga je *Umetnik na delu: blizina umjetnosti in kapitalizma*, filozofkinje i dramaturginje Bojane Kunst, objavljena

2012. godine. U knjizi Kunst razvija osnovnu tezu o bliskom odnosu umjetnosti i kapitalizma te prebacuje pozornost s umjetničkog djela na umjetnički rad, dakle s estetskog ili filozofskog promišljanja djela na njegovu stvarnu proizvodnju. Polazeći od razrade nekih ključnih pitanja vezanih uz konkretne umjetničke projekte koje analizira, Kunst u razmatranje uvijek uključuje uvjete njihove proizvodnje, a pritom se u velikoj mjeri oslanja na postoperativističke i autonomističke teorijske reference. Pritom mislimo – ako pojednostavimo i generaliziramo – na autore koji su pisali o tzv. transformacijama rada od sedamdesetih ili su, drugim riječima, pisali o onome što će kasnije biti nazvano – ako koristimo dva najčešće korištena izraza u Sloveniji – postfordizam ili neoliberalizam. Rad Bojane Kunst u određenoj mjeri potaknuo niz izravnijih tematizacija okolnosti suvremene umjetničke proizvodnje i položaja kulturnih radnika – osobito u polju suvremenog plesa i performansa koje institucije slabo potpomažu, kao i u slučaju mlađe generacije kulturnih radnika u području vizualnih umjetnosti. Kao što je već spomenuto, te su se artikulacije unutar suvremenoumjetničke sfere javile gotovo usporedno s posljedicama ekonomske krize iz 2008. godine; dakle, imamo mjere štednje te rečene pomake u suvremenoumjetničkom diskursu. Rezultat je bila i pojava tzv. kulturalizirane kritike političke ekonomije, a postoperaizam je pronašao jedno od svojih utočišta u dijelu politiziranih lokalnih umjetničkih praksi i pratećih diskursa. Naime, prema ovim kritičarima,

postoperaizam je pretpostavio 'publiku nepismenu u marksizmu', što je trebalo biti preduvjet da ga se uspostavi kao novi ljevičarski intelektualni kanon. U tom smislu, ključan je bio je jedan od osnovnih postoperaističkih koncepata, nematerijalni rad, pojam koji bi trebao pojasniti nove oblike rada – kognitivni, afektivni, virtuozni itd. Prema mišljenju pojedinih kritičara u Sloveniji, ovaj koncept omogućuje mladoj urbanoj kreativnoj klasi da 'prevede u izvor političkog nadahnuća ono što smatra uzrokom svoje tjeskobe (nestabilnost zaposlenja, neredovita primanja, stalni stres i iscrpljenost, prisilnu mobilnost i prisilnu socijalizaciju itd.).'⁵ Samu tu mogućnost treba shvatiti u vezi s drugim obratom perspektive; obratom u interpretaciji povijesti kapitalizma unutar operaizma tijekom sedamdesetih godina, po kojemu se kapitalistička transformacija ne provodi 'odozgo prema dolje', već je rezultat autonomne borbe radničkih pokreta.

Ukratko, ti novi pomaci u suvremenoumjetničkom diskursu i praksama, koji donekle uključuju i umjetničku kritiku, pretpostavljaju proces nastanka umjetnosti – kontekst, radne uvjete, kao i specifičnosti umjetnosti kao rada – kao sastavne dijelove umjetničkog djela i njegove interpretacije. Pored toga, položaj onih koji pišu o umjetnosti, interpretiraju je i kritiziraju, postao je 'tekstualiziran'; samo pisanje u sve većoj je mjeri postalo obilježeno vlastitim radnim uvjetima, počelo je obuhvaćati neka razmišljanja o procesu i metodologiji pisanja i tumačenja itd. 'Tekstualizacija' pozicije enuncija-

cije u ovom se slučaju ne manifestira (više) na isti način kao u kontekstu, naprimjer, feminističkog ili postkolonijalnog diskursa, u kojima se ističe kulturni, klasni, rodni itd. identitet, kao što se i određeni položaj iz kojega se govori čini vidljivim. Nastojat ćemo pokazati kako je to prije svega povezano s općenitim nestankom jasnih granica između različitih profesija i uloga u umjetničkom polju, s uspostavljanjem imperativa integriranog znanja i samorefleksivnosti te s fenomenom koji se naziva internalizacijom kritike.

Rasprave o krizi umjetničke kritike i imperativ integrirane kritike

Što se tiče užeg područja umjetničke kritike u Sloveniji, u zadnjih se pet godina uočava porast broja javnih događanja koja se dotiču navodne krize kritike u gotovo svim umjetničkim područjima. Tvrdnje o krizi kritike variraju od teze o 'rastakanju dosljedne kritičke tradicije' u 'improvizacijsko-impresionističko pisanje', preko tvrdnji o premještanju kritike u umjetničke prakse i same umjetničke institucije (tzv. internalizacija umjetničke kritike), pa do mišljenja kako je došlo do spajanja umjetničke teorije i kritike ili pak tvrdnji da je kriza umjetničke kritike posljedica progona kritičke misli općenito itd. Neka objašnjenja razloga zbog kojih je umjetnička kritika u opasnosti, nastala iz konzervativnijih pozicija, često su praćena pozivom na obnavljanje

modernističkog modela kritike, što uključuje i ponovno uspostavljanje klasičnog autoriteta nezainteresiranog, kvazineutralnog kritičara. S tog stajališta, prepoznavanje krize umjetničke kritike (koja sadrži takav implicitni ili eksplicitni poziv) može djelovati prilično reakcionarno jer se čini da joj osnovna namjera nije legitimni zahtjev za obnovom 'boljeg' odnosa prema umjetničkim praksama, već više sliči očajničkom pokušaju da se iznova uspostavi konzistentno institucionalno i diskurzivno polje, što bi preostalim, ali neizbježno promjenjivim institucijama modernog doba dalo autoritet u polju umjetnosti i izvan njega. Po tome se vidi da ovakvi pozivi i težnje za obnovom starih vrijednosti najčešće zanemaruju ranije spomenute pomake u humanističkim i društvenim znanostima, kao i kritičkoj misli općenito, koja je – barem do neke mjere – utvrdila varijacije u integriranoj kritici kao novoj (epistemološkoj) metodi.

U vezi s time, još jedna vrsta prigovora na umjetničku kritiku relativno se često javlja u posljednjih pet godina u Sloveniji, prije svega u području suvremenih izvedbenih umjetnosti, a u određenoj mjeri i u književnosti i vizualnim umjetnostima. Naime, zadnjih je godina u opticaju pojam 'mladih ženskih kritičarki', a te su 'mlade ženske kritičarke' označene kao krivci za trenutnu krizu umjetničke kritike. Prema ovom razmišljanju, aktualna se kriza umjetničke kritike navodno javlja na stilskoj i formalnoj razini, i to u formi opisne i komične kritike s kojom se ne da polemizirati, ili u

obliku običnih promidžbenih sažetaka pisanih od strane organizatorâ umjetničkih događanja, a bez dodatnih intelektualnih kritičarskih doprinosa, ili pak kao prevelika teorijska investiranost mladih kritičarki. U medijima je dosad objavljeno više odgovora na takve ocjene aktualnog stanja umjetničke kritike u Sloveniji, bilo od strane onih koje su se prepoznale u etiketi 'mlade ženske kritičarke', bilo od onih koji naprosto smatraju da je nužno reagirati na ovu manje ili više implicitnu mizoginiju.

Premda su sve navedene karakteristike aktualne umjetničke kritike – s jedne strane obično pozivanje na promidžbeni materijal, isključivo afirmativna i interpretativna opisnost ili, s druge strane, prevelika teorijska investiranost – u određenoj mjeri nesumnjivo točne, etiketa 'mlade ženske kritičare' sama po sebi bi se mogla shvatiti kao simptom šireg problema. Naime, činjenica da mlade (ženske) kritičarke – dakle, kritička pozicija koja je definirana rodom i dobi, a time i određenim društvenim i ekonomskim položajem (unutar umjetničkog polja i na druge načine) – ne mogu olako usvojiti modernističku kritičku normu ili formu otkriva drugu činjenicu. A ta je da institucionalne i proizvodne okolnosti kao jedan od preduvjeta modernističke kritike i njezinog autoriteta više ne postoje. Osim toga, mlađa generacija umjetničkih kritičara ne može zanemariti posljedice pojedinih umjetničkih praksi 20. stoljeća – posebno feminističke i queer, kao i postkolonijalne umjetnosti i institucionalne kritike – po postojeće interpretativne modele, a isto

tako ni širu kritiku epistemološke osnove modernističke misli iz druge polovice 20. stoljeća i kasnije. Čak i ako se ne može tvrditi da su likovni umjetnici ikad u prošlosti uživali ekonomsku sigurnost i stabilnost (na temelju koje bi se mogao uspostaviti modernistički autoritet), u području umjetničke kritike ili – općenitije – u pisanju o umjetnosti unatrag tri desetljeća nedvojbeno prepoznajemo proces prekarizacije rada s neminovnim posljedicama po kritiku i interpretaciju same umjetnosti. Ranije spomenuto brisanje jasnih granica između različitih profesija i uloga u području umjetnosti tako ima neke veze s prekarizacijom i fleksibilizacijom rada u ovom polju, prisiljavajući njezine aktere na provođenje bezbrojnih različitih projekata, obavljanje raznovrsnih profesionalnih zadataka, kombiniranje raznih profesija itd. Drugim riječima: umjetnička kritika više se ne može jasno pozicionirati kao djelatnost sa stabilnom i preciznom ulogom i/ili autoritetom jer su se promijenili uvjeti proizvodnje u području umjetnosti i umjetničke kritike.

U razmatranju trenutnog stanja vizualno-umjetničke kritike u Sloveniji valja spomenuti niz predavanja pod naslovom 'Koliko je kritično stanje kritičkog pisanja?', održanih od početka 2015. do kraja 2016. godine u sklopu suradnje SCCA–Ljubljana i Društva Igor Zabel za kulturu i teoriju, kojima se željelo ukazati na trenutni položaj kritičkog pisanja u području umjetnosti i kulture. Niz predavanja proizašao je iz potrebe da se istakne kako umjetnička kritika nestaje iz javnih medija (i 'zatvara se' u uske stručne krugove),

što ulogu i položaj kritičara čini sve manje jasnima. Istodobno se u nizu predavanja kritičko pisanje navodi kao sastavni dio umjetničkog sustava, bez kojeg umjetnost ne bi mogla ispuniti svoju društvenu i kulturnu ulogu. Naime, umjetnička je kritika, između ostalog, sastavni dio umjetničkog sustava i zato što proizvodi reference koje su umjetnicima potrebne kako bi im se poboljšao status i pružila mogućnost za dobivanje sredstva na javnim natjecajima, omogućila bolja zapošljivost u budućnosti, veća prisutnost i vidljivost u javnom prostoru, te na taj način povećala simbolička vrijednost rada. Umjetnička kritika je, ukratko, sastavni dio tzv. iznimne ekonomije umjetnosti,⁶ bez obzira na to radi li se o zapadnom tržištu/sustavu umjetnosti ili o kontekstu – poput slovenskog – gdje se umjetnost gotovo isključivo financira javnim sredstvima.

Vratimo li se još jednom integriranoj kritici kao navodnoj epistemološkoj normi aktualne umjetničke kritike ili samo kao jednoj od prevladavajućih pozicija unutar dijela suvremenog (vizualnog) umjetničkog polja, treba još ponešto reći o tome kako sve to ustvari izgleda. Osim ranije spomenutog, sve to svakako ima veze i s činjenicom da je polje vizualne umjetnosti u Sloveniji zapravo vrlo mala stručna zajednica, u kojoj praktički svi poznaju sve, zbog čega imperativ integrirane kritike može biti povezan i s nastojanjem da se kome ne zamjerite – jer se lako može dogoditi da umjetnički kritičar piše o svojim poznanicima, (bivšim ili sadašnjim) suradnicima ili čak prijateljima. Budući da se veliki dio kritike sastoji već u izboru onoga o čemu i o kome

ćete pisati, kome ćete dati (dodatnu) vidljivost u javnom prostoru, koga ćete etablirati kao vrijednoga da se o njemu piše, razotkrivanjem vlastite pozicije ujedno razotkrivate i svoju svijest o neizbježnoj ‘incestuoznosti umjetničkog područja’. Razotkrivate da ste svjesni logike kojom umjetničko polje djeluje: u velikoj mjeri tihom solidarnošću istomišljenika ili kolega (naprimjer kao neka vrsta implicitne ili eksplicitne međugeneracijske solidarnosti) ili pak sukobom i borbom za vlast i vidljivost između suprotstavljenih strana.

Već smo spomenuli da je aktualno stanje umjetničke kritike u Sloveniji izrazito obilježeno njezinim nestankom iz javnih medija tijekom proteklih desetljeća, a osobito nakon niza mjera štednje koje su postupno dovele do istiskivanja profesionalne umjetničke kritike iz dnevnih novina kao nepotrebnog rasipništva te dovele do ‘izumiranja’ pojedinih u novije vrijeme pokrenutih stručnih časopisa za umjetnost, kulturu, kritiku i teoriju. No posljednjih godina isto tako svjedočimo i uspostavljanju nekih samoorganiziranih inicijativa koje se bave umjetničkom kritikom. Veće nevladine organizacije u području suvremenih izvedbenih umjetnosti, primjerice, osnivaju vlastite platforme za umjetničku kritiku (u velikoj mjeri za predstave koje same produciraju), dok je u polju vizualne umjetnosti inicijativa za povezivanjem pojedinih aktera aktivnih na području umjetničke kritike i teorije uspostavljena krajem 2017. godine. Do povezivanja je došlo prvenstveno kako bi se mogao formirati

‘zajednički front’, a potom i zajednički tražiti javna sredstva za umjetničku kritiku od slovenskog Ministarstva kulture, budući da ona trenutno nisu predviđena za tu konkretnu svrhu. Predloženo je uspostavljanje nove internetske platforme koja bi povezala neke od postojećih časopisa, novina, internetskih platformi i radija koji djeluju na području umjetničke kritike. Početkom 2019. godine upravo je taj prijedlog ‘pod svoje krilo’ uzela Ljevica, jedna od slovenskih političkih stranaka, koja je u suradnji s Ministarstvom kulture osnovala radnu skupinu kako bi se taj prijedlog mogao realizirati tijekom narednih godina.

Zaključak

Naveli smo da je integrirana kritika koja, pojednostavljeno rečeno, u procesu enuncijacije ukazuje ili upućuje na specifični položaj iz kojeg to izricanje dolazi, u nekom trenutku bila konceptualizirana kao suprotnost (kvazi)univerzalističkoj i (kvazi)neutralnoj poziciji modernističkog tumačenja umjetnosti, a shodno tome i kao sredstvo politizacije i kritičke intervencije. Također smo nastojali pokazati da se upravo ta pozicija danas javlja kao dominantna, te da posljedično zna biti neproduktivna. Naime, s jedne strane se čini kako prevladavanje integrirane kritike može dovesti do situacije u kojoj to da netko govori može izgledati donekle drsko i njemu samome: vlastiti govorni čin možemo shvatiti kao

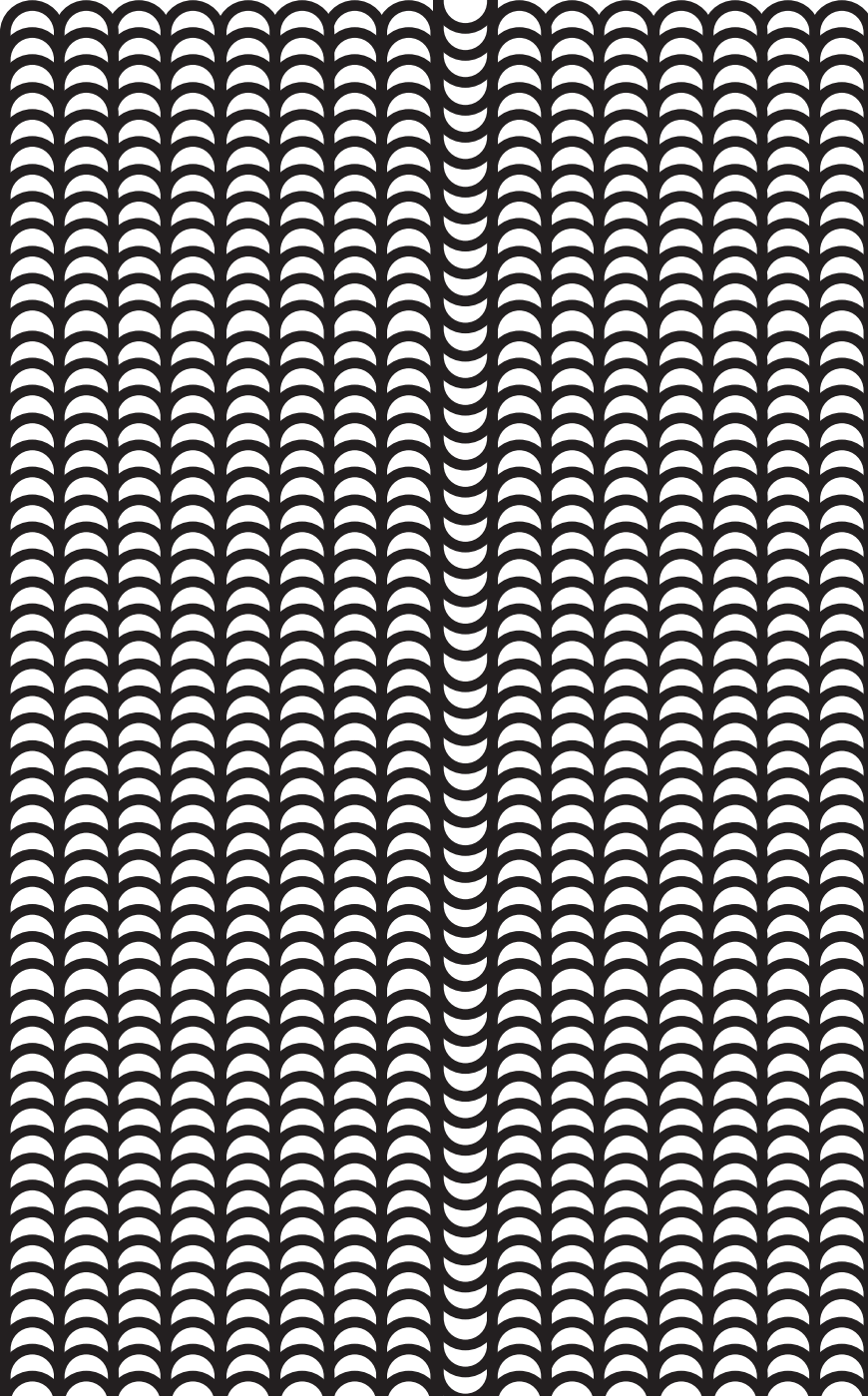
oduzimanje riječi drugome, po mogućnosti onome tko posjeduje 'glas' u manjoj mjeri od nas, ili se, iz ovog ili onog razloga, ne osjeća dovoljno kompetentnim da o nečemu govori. S druge strane, imperativ integrirane kritike (potencijalno) stvara neproduktivnu situaciju u kojoj je polovica izgovorenog ili napisanog usmjerena na objašnjenje specifičnog konteksta tog govora ili pisanja. Ukratko, proces enuncijacije koji ukazuje na određenu poziciju iz koje dolazi sâm izricanje na stanoviti način relativizira položaj govornika – 'Ne bih htio zauzeti poziciju autoriteta, prosuđivati ili ocjenjivati...' – do te mjere da dajemo samo najskromnija mišljenja, bez da itko želi ili se usudi zauzeti jasan i konkretan stav. No navedeni problem je već teorijski obrađen, možda najneposrednije u članku Irit Rogoff 'From Criticism to Critique to Criticality', u kojem se razmatra fenomen internalizacije kritike ili, kako to autorica navodi, uspostavljanje 'kritikalnosti' kao trećeg stanja umjetničke kritike, koje možemo promatrati kao rezultat kritike modernizma:

'Kod 'kritikalnosti' imamo tu dvostruku poziciju po kojoj smo ujedno posve oboružani znanjem kritike, sposobni analizirati i razotkrivati, dok u isto vrijeme dijelimo i proživljavamo te iste uvjete koje smo u stanju prozreti. Tako živimo dualnost koja u isto vrijeme zahtijeva i analitički način i proizvodnju novih subjektivnosti koje prepoznaju da smo mi ti koje je Hannah Arendt nazvala 'supatnicima' upravo onih uvjeta koji se kritički preispituju.'⁷

- 1 Borčić, 1995: str. 5.
- 2 Lijster se unatoč tome posebno usredotočuje na decentralizaciju umjetničkog sustava, hibridizaciju profesija u području suvremene umjetnosti te fragmentaciju, donekle i premještanje umjetničke kritike iz više ili manje lokalnih novina, časopisa i periodike na internet koji, kao što je već spomenuto, taj sustav radikalno izmješta. Vidi Lijster, 2016.
- 3 Za kategorizaciju različitih pogleda na povijest umjetnosti istočnoeuropske/postkomunističke i postsocijalističke regije vidi Kazaralska, 2009.
- 4 'Svi su govorili o strukturi ili logici 'umjetničkog sustava', ponekad s engleskom riječi (...) jer treba se znati na koji sustav su mislili i iz kojeg dijela svijeta taj sustav potječe. Rekli su da umjetnici ili 'ulaze u sustav' ili, ako im to ne pođe za rukom, ne 'uspjevaju'. Umjetnici ili kruže 'umjetničkim sustavom' ili mu se opiru, ali priroda samog sustava na kraju bi trebala omogućiti uključivanje čak i najavangardnijih umjetničkih praksi. Glavni kriterij umjetničkog sustava trebala bi biti cijena umjetničkih djela; umjetnici bi trebali mjeriti svoj uspjeh cijenama svojih radova te probojem u najelitnije umjetničke krugove.' Breznik, 2011: str. 1–2.
- 5 Krašovec, 2013.
- 6 Vidi Beech, 2015.
- 7 Rogoff, 2003.

Literatura

- Beech, Dave, *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Brill, 2015.
- Borčić, Barbara, 'To ni muzej', u *M'ars VII*, br. 1-2, 1995.
- Breznik, Maja, 'Vizualne umetnosti', u *Posebni skepti- cizem v umetnosti*, Založba Sophia, Ljubljana, 2011.
- Kazaralska, Svetla, 'Contemporary Art as *Ars Memoriae*: Curatorial Strategies for Challenging the Post-Communist Condition', u *Time, Memory, and Cultural Change* (ur. S. Dempsey i D. Nichols), IWM Junior Visiting Fellows' Conferences, vol. 25, Beč, 2009. Dostupno na: <http://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxv/contemporary-art-as-ars-memoriae/>
- Krašovec, Primož, 'Nematerijalni rad u operaizmu i postoperaizmu', u *Stvar: časopis za teorijske prakse*, br. 5, 2013. Dostupno na: http://gerusija.com/primoz-krasovec-_nematerijalni-rad-u-operaizmu-i-postoperaizmu/
- Kunst, Bojana, *Umetnik na delu: blizina umjetnosti in kapitalizma*, Maska Ljubljana, Ljubljana, 2012.
- Lijster, Thijs, *Towards an 'Emplacement' of Criticism*, predavanje, ožujak 2016., Svijet umjetnosti – SCCA-Ljubljana, Društvo Igor Zabel za kulturu i teoriju, Umjetnička galerija Maribor, Projektna soba SCCA-Ljubljana, Ljubljana, 30.3.2016., <http://www.worldofart.org/aktualno/archives/8419>
- Rogoff, Irit, 'From Criticism to Critique to Criticality', eipcp, 2003, <http://eipcp.net/transversal/o8o6/rogoff1/en>



**Život je
institucija:
kontingentni
pogled na rod
i seksualnost
u suvremenoj
umjetnosti
Sjeverne
Makedonije¹**

(S ENGLESKOG PREVELA MIONA MUŠTRA)

— KLJUČNE RIJEČI

*rod, queer, Sjeverna Makedonija,
rodni studiji, seksualnost*

**Stanimir
Panayotov**

U upečatljivom razgovoru o prisutnosti (ili bolje rečeno, odsutnosti) roda i seksualnosti u suvremenoj sjevernomakedonskoj umjetnosti što su ga vodili teoretičar i kustos Slavčo Dimitrov i umjetnički kritičar Nebojša Vilić, potonji je osporavao autentičnost 'gay perspektive' i legitimnost ne-univerzalističkog pogleda u umjetnosti. S entuzijazmom i ogorčenjem u isto vrijeme, Vilić je izjavio:

[...] cijela ta kampanja je postavljena na pogrešnim osnovama. Umjesto da se bavi govorom (egzaltirajući stvarnost ovih identiteta u/kroz/pu-tem umjetničkog čina), sva je pozornost usmjerena na jezik... Iako je ideološko sada osvojeno, ono političko u ovim temama za neke je umjetnike i dalje legitiman tematski korpus interesa. Smatram da sve te teme treba uzeti u obzir kao valjane teme o i u umjetnosti, lišene pompe, i upravo zato se zalažem za nenasilan pristup, tj. bez agresije.²

U pokušaju da se pozicionira između različitih generacija, Vilić je nastojao uključiti i prisutnost i odsutnost u perspektivu koja bi istovremeno bila i suptilno odbacivačka i uljudno inkluzivistička. No mogu li oba ta uvijanja služiti istoj svrsi?

Suzdržimo se zasad od zaključaka. Svatko – a to uključuje i praksu svakog umjetnika – je preplavljen izrazima roda i seksualnosti. Svi znaju puno o rodu – samo ne znaju da to znaju. Isto vrijedi i za umjetnika. Vilić to prepoznaje tako što se vraća daleko u prošlost i dekodira rod i seksualnost u bizantskom fresko slikarstvu i među ocima sjevernomakedonskog slikarstva. Kada su umjetnici,

kustosi i teoretičari prisiljeni govoriti o ovim temama, to često znači da je umjetnikov sugovornik pretpostavio da su one negdje nestale. Ali odbijanje bavljenja tim temama – ili, još važnije, njihovom poviješću – ne mora nužno značiti i potkopavanje njihove važnosti.³ Implicitno znanje nije ni medij ni poruka. No Vilićeva izjava i zabrinjavajući angažman oko nečega što nalikuje propisivanju budućnosti za ovu tematiku u kakvoj potencijalnoj makedonskoj umjetnosti stoji u suprotnosti s dijagnozom koju je dao u razgovoru. Stoga, prije negoli se upitamo što se promijenilo u deset godina od tog nezaboravnog intervjua, želio bih ponuditi kontingentni uvid u ono što se možda dogodilo prije njega.⁴

Često se automatski pretpostavlja da su rod i seksualnost odsutni iz umjetnosti srednje i istočne Europe,⁵ a ni Sjeverna Makedonija u tom pogledu nije iznimka. Međutim, neki fenomen može biti prisutan a da ne predstavlja tematiku *per se*. Prisutnost nije (automatizirana) subjektivnost. Stoga je u aktualnom kanonu umjetnosti Sjeverne Makedonije probleme poput 'odsutnosti' teško historizirati i okvalificirati. A kada je riječ o teoriji, ogromno pitanje predstavlja moć anakronosti. Neki povjesničari umjetnosti u srednjoj i istočnoj Europi⁶ s oprezom pristupaju tumačenju 'narativa o okašnjelosti'. No koliko god on bio problematičan, ne radi se nužno o kolonijalističkom načinu razmišljanja i bavljenja umjetnošću.

Narativ o okašnjelosti – shvaćanje po kojem je zapadnjački koncept sa zakašnjenjem stigao na ne-zapadnjački umjetnički teritorij – mogao bi biti

valjan do određene točke i, ako ga se prihvati, za-pravo postaje moguće odbaciti lokalistički klišej da je određena problematika odsutna iz kanona. Sama pak zakašnjelost može biti na različite načine kodirana i potihom implicirana. Značajan primjer iz 1999. godine – možda prvi kustoski projekt koji zaslužuje analitičku pozornost u ovom tekstu – je onaj autorice Suzane Milevske, *Prvi peep show u gradu*, u kojem je sedmero umjetnika komodificiralo svoje prakse u prikrivenom umjetničkom projektu koji je zamagljivao granice života i umjetnosti ne bi li zabavio pokojeg gledatelja. To što taj gledatelj nije bio izričito obaviješten da je *peep show* umjetnički projekt samo je pojačavalo dragocjenu dodanu vrijednost umjetničkog i kustoskog kontra-voajerizma.

Od predstavljenih radova (uključujući one Hristine Ivanovske, Slavice Janešlieve, Olivera Musovića, Dubravka Naumova, Ane Stojković i Violete Čapovske) rijetko se koji bavio rodnom određenosti. Nije postojalo 'gay' niti 'queer'; rod i seksualnost operirali su na možda pomalo atavističke načine. Dugotrajni performans Dejana Spasovića *Hoćete li mi, molim Vas, dodati ručnik?* uključivao je neprestano tuširanje i povremenu interakciju s publikom koja je mogla proviriti u čin tuširanja samo ako bi odgovorila na molbu umjetnika. Golotinja, osobito muška golotinja, i samoobjektifikacija tijela nisu bile neposredno podložne 'čitanju' jer ni izložba ni performans nisu uključivali teorijsku potku – 'show' da ni ne spominjemo. Ipak, trebalo je proći manje od deset godina da bi se Spasovićev rad mogao čitati na eksplicitan

način; ne zato što od teorije nema koristi, već zato što je se mora podruštveniti.⁷ Čin označavanja može biti sakriven i/ili odgođen, ili naprosto prekriven nečim drugim. Samo dvije godine kasnije, 2001., u ambicioznom projektu Suzane Milevske *Kapital i rod*, sjevernomakedonska umjetnost izlazi na pozornicu samosvjesnog, autoreferencijalnog označavanja.⁸ Kao što to svaki aktivist zna, ova vrsta referentne vidljivosti je važna. Nije dovoljno podrazumijevati i biti implicitan (ma koliko ne/svjesno). Prazne priče o oslobođenju ne mogu biti iskupljenje ni za konceptualno kašnjenje, niti za neeksponiranje. Samo iz tog razloga, kada je (konceptualnom i umjetničkom) otporu dodijeljen novi režim vidljivosti, sve je radove moguće retroaktivno iznova označiti i historizirati. Isto se odnosi i na Vilićev nikad realizirani projekt *Skandal*;⁹ može se on danas referirati na *Skandal* kao na izložbu koja je imala biti orođena, no neostvareni projekt zapravo nosi tek ispraznu retroaktivnu implikaciju takve posvećenosti.¹⁰

U 1990-ima možemo razabrati znatno više roda, tijela i žudnje u radovima koje se da podvući pod trop identiteta, drugosti i kulturalne razlike (npr. videozapisi i instalacije *Porta Žanete Vangeli* iz 1992./1994.), koji pozivaju na međukulturno dekodiranje. Ponovno čitati sjevernomakedonsku umjetnost devedesetih rizičan je posao jer je u ono doba fokus bio na identitetu kao životu, zaštićenom i ovjerenom političkim pritiscima postsocijalizma (a za velik dio takvog djelovanja, i više od toga, zasluge valja pripisati Sorosevom centru za umjetnost – Skopje).

Stoga ništa manje od eksponiranja roda i seksualnosti u umjetničkom djelu ne predstavlja povijesni iskorak. Nema ovdje mjesta za razmišljanje o tome kako, na primjer, *Kapital i rod* ne bi bili mogući ni bez socijalističke *nit*i bez kapitalističke potrošačke kulture, ali pretpostavljam taj logički slijed. Osim toga, vidio sam i čuo kako i umjetnici i znanstvenici govore o umjetnosti Sjeverne Makedonije kao o ekstremno izoliranoj.¹¹ Prigrli li se ta pripovijest, rasprava o rodu i seksualnosti u umjetnosti biva dodatno otežanom jer je narativ o okašnjelosti nadopunjen narativom o izolaciji. No što ako je ta izoliranost uistinu karakteristika tamošnje umjetnosti?

Prema istraživanju Amy Bryzgel¹² o slučaju baltičkih zemalja i Poljske te Jona Blackwooda¹³ o Sjevernoj Makedoniji, nevladine organizacije izgrađene početkom devedesetih omogućile su institucionalnom životu umjetnosti zamah relativne neovisnosti. Tijekom ovog veselog razdoblja pojavio se osjećaj umjetničke slobode *kod nekih* umjetnika. Upravo bi u okviru projekata nevladinih organizacija, ljetnih škola (organiziranih mahom u Skopju i Ohridu), radionica i kustoskih projekata, trebalo historizirati uvođenje roda i seksualnosti.¹⁴ Čak i skicozni esej poput ovoga mora pažljivo baratati s filtrima i sastavnicama ovog nevladinog programskog okvira, ne ograničavati ga ili svoditi samo na format za okupljanje. Projekt nije nužno nevladina organizacija i obrnuto (kao u slučaju projektnog prostora Press to Exit Hristine Ivanoske i Janeta

Čalovskog, ili Kulturnog centra Točka Iskre Gešoske i Nikole Gelevskog), umjetnička skupina nije uvijek projekt i/ili nevladina organizacija (MOMI, dvojac Ephemerki Dragane Zarevske i Jasne Dimitrovske, *Prvo pa žensko*), atelje nije nevladina organizacija itd. Važnost ove infrastrukture bila je u tome što je prenosila važne rasprave i projekte koji su se bavili teoretiziranjem i umjetničkim prikazivanjem tijela i žudnji.¹⁵ Zasebno je pitanje kako se institucionalni krajolik odnosi prema egzistencijalnoj problematici; po mom mišljenju, treba početi voditi računa o vlastitoj ranjivosti i prolaznosti. O životu umjetnika naspram krajolika umjetničke ekologije.

Tekuća povijest koju ovdje nastojim letimično obuhvatiti uglavnom se ne razlikuje od one u drugim zemljama regije. Nije *nužno* objašnjavati povezanost između nevladinih organizacija, kustoskih projekata, umjetničke produkcije općenito, a ponajmanje roda i seksualnosti. Pristup treba biti kontingentan, a kontingencija ne isključuje ni korelaciju ni kauzalnost. Ali ih *nit*i ne zahtijeva. Ono što nalazim posebno uznemirujućim u Vilićevim odgovorima i *reakciji* na tzv. 'gay perspektivu' jest uplitanje još jedne inačice nužnosti, dok ona ne-heteroseksualna biva diskreditiranom: nužnost pod-teoretiziranja onoga što se već dogodilo. A kako bi bilo da umjesto toga konstruiramo kontingentni obrazac koji bi objasnio kako se prolazne institucionalne strukture, njihovi nesigurni potpornji te umjetnički jezici o rodu, žudnji i seksualnosti međusobno prožimaju? Čini mi se mogućim da nam kontingentnost

kaže više o bizantskim freskama i rodu, negoli će to nužne kauzalnosti što se protežu između povijesti i metodološkog nacionalizma.

Sada kad smo se oboružali snagom kontingenције, valja napomenuti kako su za opstanak i razvoj orođenih umjetnosti nevladine organizacije bile i ostale, iz umjetničke i kustoske perspektive, legitimni oblici života poput, recimo, Wittgensteinovih kasnih djela i Aristotelova pojma *zoe*. Od 2000-tih smo mogli svjedočiti akumuliranom znanju i eksplicitnim aktivnostima vezanim uz rod u praksama ženskog dvojca Ephemerki, Hristine Ivanoske (naročito njezino *Imenovanje mosta 'Rosa Plaveva i Nakie Bajram'*, 2004. – 2006.) i Velimira Žernovskog, kao i u organiziranim akcijama, projektima i izložbama Festivala FRIK, Koalicije Margini te moćnog feminističkog festivala-zajednice *Prvo pa žensko*.

Nema sumnje da je ovdje teško uspostaviti periodizaciju iz jednostavnog razloga što bi se ona oslanjala na sjećanja umjetnika i oskudnu dokumentaciju, odnosno praksu arhiviranja od strane nepostojanih grupa i institucija. Osim toga, nije dovoljno da istraživač samo razotkriva odnose među umjetnicima i/ili kustosima. Odnosi nisu paralele (i obrnuto). Evo jednog primjera: razmotrite fotografiju Žanete Vangeli *O ontološkom neuspjehu fatalizma* (2002.) koja je proizašla iz ranijeg projekta o religiji i sakralnom prostoru. Autorica je tretirala fotografiju kao sliku, u načinu na koji ju je uokvirila i eksponirala, rušeći pritom autoritet 'muškog pogleda'. Je li ovo društveno angažirana umjetnost zato što je izlo-

žen ženski akt? Je li važno ako to (ni)je umjetnično tijelo? Sada postavite ista pitanja o *Djevici* (2014.) Alme Idrizi, gdje je golo tijelo namjerno izloženo kao ono koje mistificira muški pogled. Prema svemu što sam uspio saznati o ovim radovima, među njima ne postoje poveznice, nema paralela. Je li mi potrebna konceptualna, institucionalna i teorijska infrastruktura kako bih ih usporedio i čitao? Samo ako priznam kontingentnost takve infrastrukture. Kolike su generacije uspijevale govoriti kontingentno, bez stvaranja poveznica čak i – pogotovo – ako to znači bez teoretičara.

Nadalje, i manifestna izloženost ljudskog tijela daleko je od toga da predstavlja kriterij. Kada bi to bio slučaj, svaka bi se povijest nacionalne umjetnosti imala baviti samo rodom i seksualnošću. Ironija je u tome što je nešto slično potvrdio i Žernovskijev projekt na billboardu, *Sva ljepota mora umrijeti!*, koji je kurirao Slavčo Dimitrov,¹⁶ premda je u tolikoj mjeri bio prenatlažen – da kontingentnost postaje nužnost interpretacije. Urbani projekt Žernovskog i Dimitrova je barem ovo jasno dao do znanja: život je institucija *par excellence*. A s obzirom na to da Vilićev projekt *Skandal*, koji je trebao zauzimati oglasne panoe na tridesetak lokacija širom Skopja nije realiziran, imamo povijesni gubitak u smislu jukstapozicije koja se nikad nije dogodila.

Bilo da se u narativu radi o okašenjelosti, izolaciji, prolaznoj infrastrukturi ili o nevladinoj-organizaciji-kao-obliku-života, naizgled kaotični spektar umjetničkih rukopisa, koji ustvari čine umjetnost

Sjeverne Makedonije, potvrđuje da bez obzira na institucionalni prostor (npr. Mala galerija ili Mesto naspram Muzeja suvremene umjetnosti) ništa ne može natjerati ili spriječiti umjetnika da govori o žudnji na eksplicitan način. Kada je riječ o eksponiranju roda i seksualnosti, najglasniji su umjetnici povezani s nestalnim strukturama, bilo kao pojedinci ili organizirani oko grupnih identiteta. Zorica Zafirovska (aktivna članica ženske skupine MOMI) koja se, prema vlastitim riječima, osjeća marginaliziranom među marginaliziranima,¹⁷ sažela je u svom radu i kvalitetu otpora u samoći i samoću grupnog identiteta.

Njezin je rad u isto vrijeme i očaravajuće otuđujući i diskretno sarkastičan. Otudjujući jer: koliko bilješki je morala napraviti da bi se pripremila za borbu protiv patrijarhata? Koliko ponavljanja i prisile je potrebno u borbi protiv institucionalnog duha? *Napravite osobni plan za borbu protiv patrijarhalne dominacije!* (2014.) je rad aktivistički i pojednostavljen po tome što ponavlja poruku u nadi da će to ponavljanje postati istinom života, a i time i institucija (umjetnički predmet) nadolazeće pobune. Sarkastičan jer – njezina *Neizgovorena serija* ujedno predstavlja i kućanske umjetničke predmete i performans. Umjetnica lijepi poštanske marke na izvezene poruke i dijeli ih po ulicama raznih gradova kao razglednice, no stvarni predmet još uvijek je odgovarajuće ogledalo istine umjetnosti. U radu *Silovanje* Zafirovska proizvod reproduktivnog rada (vez) povezuje s činom muškog nasilja u prijeteću humoresku. A slično su učinili u pogledu reproduk-

tivnog rada te načina na koji je usko isprepleten s onim proizvodnim i Filip Jovanovski i Ivana Vaseva koji su predvodili Kulturni centar Tekstil u Štipu – tip institucionalno-kritičkog prostora koji treba spomenuti kao jedan od najvažnijih i najorođenijih (zbog feminizacije tekstilnog rada) prostora/projekata izvan Skopja.

Jesu li se stvari promijenile od 2009. godine kada je Vilić smišljao odgovore na Dimitrovljeva pitanja? Mislím da jesu: promijenile su se u onoj mjeri u kojoj je mlađa (danas srednja) generacija umjetnika otkrila – i prihvatila – da je taj (nesigurni) život sam po sebi manje nesigurna institucija od umjetničkog prostora. Unatoč vidljivim mikrohistorijama, jedina korelacija (kao kauzalnost) koju mogu uspostaviti između početka 2000-tih i utjecaja tog vremena na daljnji razvoj roda i seksualnosti u sjevernomakedonskoj umjetnosti je ona između nesigurnosti prostora koje su zauzimale različite umjetničke skupine i pojedinci te iznimne eksplicitnosti kojom su progovarali o rodu i seksualnosti, o žudnji i (od)jebavanju (roda). Neki od tih prostora bili su skvotirani umjetnošću i bili su prijelazni prostori umjetnosti kao pravde, kao u slučaju projekta Kocha Andonovskog iz 2009. godine, *Pisma nepoznatom prijatelju*, u zgradi pošte u Skopju. Od ranih 2000-ih i tekstova i projekata Sonje Abadžijeve i Suzane Milevske, ono čemu svjedočimo u svijetu umjetnosti otvara prostor za izlaganje tijela i žudnji, no ne u agoniji institucionalnih pukotina i neizvjesnosti, već u veličanstvenoj prolaznosti života samog.¹⁸ Istinsko

svjedočanstvo toga je kustoski rad Slavča Dimitrova (i tima koji stoji iza Koalicije Margini) – a Dimitrov je 2018. godine primio Nagradu Ladislav Barišić Međunarodnog udruženja umjetničkih kritičara AICA Makedonija – koji je doprinio razvoju održivijeg i neposrednijeg, fokusiranog formata, počevši od izložbe *Članak 1.*, 2012. godine u Čifte hamamu, na kojoj su bili predstavljeni predmeti iz stvarnog života što su ih queer(ani) ljudi darovali kako bi se oformio živi arhiv žudnji. Njegov rad otada gostuje na platformi Skopje Pride Weekenda i postao je više od umjetničkog okvira, nudeći queer umjetnost kao, doslovno, radostan način života. I institucionalno priznanje i činjenica da je u posljednjih pet godina transformirao Skopje u europski rasadnik queer umjetnosti i življenja (izložbama poput *Trans-formacija*, *Blistave rane* itd.) lansirali su umjetničku scenu Sjeverne Makedonije u orođeni kozmos nove kvalitete i novog doba. Dimitrovljev rad dokumentira silnu nesigurnost queer životâ, gradeći Skopje Pride Weekend oko čina golog preživljavanja kao zajedničkog uživanja.

Dok se seli se od projekta do projekta, nevladinih organizacija, improviziranih galerija, etabliranih institucija, povremenih i putujućih kustosa, sjevernomakedonska umjetnica – gdje god se geografski nalazila – ne predstavlja anomaliju, već utjelovljuje čin preživljavanja u pohvalu umjetnosti i radi umjetnosti, a ne obrnuto. Dobar primjer predstavlja putanja performerera Igora Josifova čiju međunarodnu karijeru se još uvijek udomaćuje tako

što ga se stalno naziva ‘makedonskim’. Josifov je pravi član tog specifičnog muškog queer kanona žive i tjelesne umjetnosti što se isprepliće s afektima agonije i boli te subjektima nasilja i izdržljivosti.

Unatoč očiglednom nedostatku referenci na rod i seksualnost, Josifovljev rad priziva razne interpretacije na tome tragu. Samo u njegovoj vlastitoj zemlji često sam čuo kako ga nazivaju queer umjetnikom. Dominic Johnson je 2016. godine održao predavanje u okviru Skopje Pride Weekenda i uključio Josifovljev performans o religiji *Suoči se/Manumission (Oslobađanje)*, usporedivši ga s onima Rona Atheya i Franka B-a. Sama činjenica da rad izvođača poput Josifova sadrži određene vizualne reminiscencije na tjelesni radikalizam automatski konotira rodni radikalizam. I premda u Josifovljevu djelu nema očitih rodni transgresija, samo-objektifikacija koja je inherentna radu s vlastitim tijelom dovoljan je znak da se uspostavi historijska paralela s tradicijom performansa. Performans je povijesno najorođeniji među umjetničkim žanrovima – osim pećinskog slikarstva, tj. – i nikad nisam imao osjećaj da su performereri poput Josifova izbjegli taj paralelizam. No mimo takvog žanrovskog determinizma, tijelo kao uvijek orođeno-je-je-izvođeno nije dovoljno da bi se neki opus smatrao orođenim. Žanr i rod zaslužuju da ih se razlikuje. Josifovljev je rad dobar primjer onoga što bi moglo biti eksplicitno a pritom jedva implicitno: ili jednostavno, kontingentno komplicitno.

Putujući prostorom povijesti i sjećanja, Jana Jakimovska i Hristina Ivanoska, svaka na svoj na-

čin, bave se *dokumentiranjem* društvene i zamišljene stvarnosti. Na izložbi Jakimovske iz 2018. godine, *Heroine našeg vremena*, bili su prikazani portreti politički angažiranih žena koje su tijekom posljednjih pet godina sudjelovale u raznim prosvjednim i društvenim pokretima. Oslonivši se na seriozni trop osnaživanja i buđenja svijesti karakterističan za drugi val, no usredotočivši se na žene koje bi se lako mogle uklopiti u feminizam četvrtog vala, Jakimovskini portreti u izvjesnom su smislu predstavljali povratak na pitanje identiteta (kao ženskosti) iz devedesetih, ali sa specifičnom i neposrednom povijesnom prtljagom koja drugost pretvara u povijesni identitet, i bez pretjerane sklonosti prema teoriji. Presudna je bila žanrovska prtljaga, jer se apstraktna pitanja ženskosti zaista mogu napokon zamijeniti suočavanjem sa žanrom portreta, čineći ga konkretnim, povijesnim i ne-kontingentnim. U njezinih jedanaest portreta 'tradicija' više ne predstavlja mutnu povijesnu utvaru. Ivanoska pak u svom radu *Dokument nedostaje: performans br. 4 (Ispitivanje)* iz 2016. godine nastavlja uhodanu praksu tematiziranja usmenih povijesti i roda, u pristupu koji objedinjuje vlastito umjetničko ja i povijesni lik kroz povijesnu fantastiku, upuhujući u prošlost duh ženskog identiteta. Ivanoskin vizualni jezik uvijek je elegantno pojednostavljen i iskreno figurativan; radovi su joj, usto, pažljivo protegnuti kroz vrijeme, a subjekt je imaginacije – ovdje je to revolucionarka Rosa Plaveva, avangardna figura nalik Rosi Luxemburg – istovremeno i povijesna protagonistica (iz stvarne 1917., iz zamišljene 1951.)

i sama Ivanoska. Budući da stvara 'situacije koje se 'i jesu i nisu' dogodile', Ivanoskin pristup nije tek historijski poticaj na prepoznavanje reprezentacije, već funkcionira kao supostojeća kreacija i nastavak života nekadašnjih heroina kao pokretačica promjena i neposrednosti. I sama autorica postaje heroina u svojoj umjetničkoj praksi, i to kao matrhoška. Postojanje arhiva Ivanoskoj nikad nije dovoljno. Da je to slučaj, bi li Jakimovska napravila sve one portrete? Prakse Jakimovske i Ivanoske pokazuju kako je povijest bez žena obezglavljena apstrakcija, te kako se taj krnji apstraktni arhiv može zamijeniti samo spojem dokumenata o sebi i fantazmagorija o prošlosti.

U ovom eseju namjerno nisam želio razmatrati što bi rod i seksualnost značili za zajednicu koju se katkad propituje u vezi odanosti (ili ne) tog problematici, iz jednostavnog razloga što su oblici života koji sačinjavaju sjevernomakedonske umjetničke zajednice previše ranjivi spram život oblika utjelovljenih u vlastitim umjetničkim praksama. I iz još jednostavnijeg razloga što se *queer životima često odriče forma*. Treba li ljudske želje, rodove i seksualnosti kipariti, slikati, izvoditi na neki način kako bi nastala umjetnost? Zar umjetnici queer roda to već ne rade, egzistirajući na rubu između forme i institucija? Da li institucionalni okviri od tih umjetničkih primjeraka žudnje čine umjetnost? Prepoznavanje i isticanje roda i seksualnosti u vlastitoj praksi znači priznanje svoje vremenske izmještenosti – ionako ne može postojati nužni oblik umjetničke infrastrukture koji bi mogao biti okvir

tom osjećaju izmještenosti. Sve je to još više slučaj u 'narativu o okašnjelosti', koji se i sam prožima s kontingencijama umjetničkog svijeta.

Suočeni sa žanrom života, dovedeni u pitanje nesigurnošću oblika života, umjetnici iz Sjeverne Makedonije oprimjeruju prakticiranje žudnji kao orođena i seksualna bića, kroz iznenađujuću pregršt povezanih tematika. Kada stanje iznimke postane pravilo, umjetnička anomija nadjačava umjetnost kao izuzetak života, a sam život postaje umjetnička institucija koja pronosi autorovo imaginarno. Postoji nešto upadljivo raskošno u ovoj anomiji scene u Sjevernoj Makedoniji da odbacuje rodni ekscipionalizam.

Ali opet: ovo nije litanija o bijedi. Bijeda je životna činjenica, a ne oblik života.

- 1 Zahvaljujem Suzani Milevskoj i Melentije Pandilovski što su sa mnom podijelile neke informacije i materijale važne za pripremu ovog eseja.
- 2 Dimitrov i Vilić, 2009: str. 162.
- 3 Kustosi često imaju posljednju riječ u demistificiranju takve umjetničke nevinosti. Suzana Milevska bila je možda jedna od prvih koja se u to upustila s pojmom "kustosica", i što je presudno, s pozicije roda. Vidi u Milevska, 2013. Za kontraargument koji u osnovi brani svetu kravu umjetničke autentičnosti vidi u Veličkovski, 1999.
- 4 S 'kontingencijom' ne želim amenovati i subjektivizam. Moguće je poštovati činjenice života i/kao umjetnosti bez razmontiranja teorijskog samopoštovanja.
- 5 Nastojao sam pobuditi razmišljanje o ovom problemu, pogotovo u odnosu na performativnost, u svojem osvrtu na knjigu Katarzynie Kosmale, *Sexing the Border. Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe*. Vidi u Panayotov, 2016: str 117-118.
- 6 Poput Amy Bryzgel, najrecentnije u: *Performance Art in Eastern Europe since 1960* (Manchester: Manchester University Press, 2017.). Valja spomenuti i Claire Bishop, ako zbog čega onda zbog nedostatne historizacije. Isto se odnosi i na kontroverzni tekst Piotra Piotrowskog, *Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s?*, *Baltic Words*, br. 3-4 (2015), 10-16., <http://balticworlds.com/why-were-there-no-great-pop-art-curatorial-projects-in-eastern-europe-in-the-1960s>, u kojem je implicitno zanemarivanje istočnoeuropske tradicije postera i murala kontrainuitivno.
- 7 Po ovom pitaju, razmotri u jukstapoziciji performans Igora Josifova Proces čišćenja.

- 8 Iako u ovom tekstu ne želim demistificirati ranije angažmane s otvorenim konceptualizacijama roda i seksualnosti na sceni, *Kapital i rod* valja prepoznati *prima facie* kao platformu za orodene umjetnosti u Sjevernoj Makedoniji. Projekt Sonje Abadžijeve iz devedesetih *Ženski narcizam*, kao i knjiga *Deep Breathing: Aspects of the Woman's Discourse in the 20th Century in Macedonian Art* (Skopje: Skenpoint/Lourens Koster), možda se najprikladnije mogu opisati kao utjecaj na 'žensko pisanje' i problematiku formacije identiteta i identiteta kao drugosti, u više ili manje balkaniziranom žargonu. Iako se u prvi mah projekti Suzane Milevske, kao i rad Iskre Dimitrove i Sonje Abadžijeve, mogu tumačiti kao nastojanja, u okviru shvaćanja devedesetih, da se ove teme učine eksplicitnima, oni su u velikoj mjeri oblikovani kao autorefleksije na sjecištu ženskosti i umjetničke proizvodnje, što se isprepliću i kroz kustoske i kroz umjetničke prakse. Vidi osvrt Aleksandre Bubevske, 'Is Being a Woman Enough? Towards Sonja Abadzhieva, Deep Breathing', prevela s makedonskog Tamara Buštreška, u *Identities: Journal for Politics, Gender and Culture*, vol. 1, br. 1 (ljetno 2001.), 232-235.
- 9 Vidi projektну dokumentaciju u arhivu ZaUm-a na: <http://www.opafondacija.org/zaum/%d1%81%do%ba%do%bo%do%bd%do%b4%do%bo%do%bb-scan-dal>, http://www.opafondacija.org/zaum/wp-content/uploads/2017/10/1997_12_24_Skandal.pdf.
- 10 I, da budemo posve iskreni, popis prijavljenih umjetnika iz dokumentacije Skandala sadrži gotovo isključivo muška imena. Nije to nikakva optužba, već opaska o moći (kustoskog) jezika, kao i medija (billboard je trebao biti najzastupljeniji medij u ovom projektu).

- 11 Za najistaknutiji primjer vidi Blackwood, 2016: str. 34.
- 12 Vidi bilješku 10 u Bryzgel, 2010.
- 13 Blackwood, 2016: str. 28, 37.
- 14 Pojedini umjetnici i kustosi završili su Školu za rod i politiku u sklopu Euro-balkanskog instituta, obrazovnog medija koji je tijekom 2000-ih izvršio dubinski utjecaj na intelektualni i kulturni život u Sjevernoj Makedoniji.
- 15 Kao podsjetnik na izložbu Iskre Dimitrove *historyofsexuality* u projektnom prostoru Press to Exit, vidi: <http://www.prestoexit.org.mk/archive29/LectureAndPresentation/MoreLectureAndPresent/IskaDimitrova.html>.
- 16 O ovom sam projektu pisao detaljnije (na bugarskom). Vidi u Panayotov, 2013.
- 17 Intervju sa Zoricom Zafirovskom vidi u Blackwood, 2016: str. 214.
- 18 To ne znači da nedaće trebamo glorificirati. Politička klima u zemlji rijetko kada nije išla prema gore. Možemo se zapitati kakvi su učinci političkog prozelitizma, institucionalnog nepotizma i sličnih pojava u umjetničkim i kulturnim institucijama, i priznajem da je nužno dati odgovor na to pitanje, ali strategije umjetničkih grupa i pojedinaca ne mogu se svesti isključivo na preživljavanje.

Literatura

- Blackwood, Jon, *Critical Art in Contemporary Macedonia*, Mala galerija, Skopje, 2016.
- Bryzgel, Amy, *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*, IB Tauris, 2010.
- Dimitrov, Slavčo i Vilić, Nebojša, 'Gender and Sexuality in Macedonian Art Practice and Theory: Interview with Nebojša Vilić', preveo s makedonskog Ognen Čemerski, u *Identities: Journal for Politics, Gender and Culture*, vol. 7, br. 1-2 (ljetno 2008. – zimsko 2009.), 2009.
- Milevska, Suzana, 'With Special Thanks To: A Balkan Curator in First Person Feminine', *Open Space*, 2013, <http://www.openspace-zkp.org/2013/en/journal.php?j=3&t=9>
- Veličkovski, Vladimir, 'Diktat na kuratoritei trikot na instant-umetničite', *Dnevnik*, 29. srpnja, 1999., objavljeno za arhiv *ZaUm-a*: http://www.opafondacija.org/zaum/wp-content/uploads/2018/09/1999_07_29_Diktat_na_kuratorite_i_trikot_na_instant_umetnicite.pdf
- Dimitrov, Slavčo i Vilić, Nebojša, 'Gender and Sexuality in Macedonian Art Practice and Theory: Interview with Nebojša Vilić', preveo s makedonskog Ognen Čemerski, u *Identities: Journal for Politics, Gender and Culture*, vol. 7, br. 1-2 (ljetno 2008. – zimsko 2009.), 2009.
- Panayotov, Stanimir, 'Makedoniya, ili kak natsiyata umira v rozovo', *Novi levi perspektivi*, 10.9.2013., www.novilevi.org/publications/124-zernovski-beauty



O angažmanu u umjetnosti – za klasnu perspektivu

— KLJUČNE RIJEČI

*klasa, aktivizam,
angažman, umjetnik-genij,
marksizam, avangarda*

**Vesna
Vuković**

Najpoznatiji suvremeni umjetnik-disident Ai Weiwei i žestoki kritičar kineske politike, prvenstveno u području ljudskih prava, prije nekoliko je dana *tagiran* na twitteru Alice Weidel. Ova njemačka političarka istaknuta je figura i parlamentarna zastupnica desničarske partije AfD (Alternative für Deutschland, odnosno Alternativa za Njemačku), partije koja zastupa nacionalističke, rasističke, homofobne, islamofobne, antifeminističke, antimigrantske, kršćansko-fundamentalističke, povijesno-revizionističke i ekonomski – liberalne pozicije. U svom se umjetničkom radu, kao što je poznato, Ai Weiwei ekstenzivno bavi izbjegličkim iskustvima, a nerijetko i vlastitom disidentskom pozicijom. 2016. godine je omotao stubove Berlinske opere u 14 000 fluorescentno narančastih prsluka za spasavanje kakve nose izbjeglice na mediteranskoj ruti. Njegov *re-enactment* planetarno poznate fotografije sirijskog dječaka Alana Kurdija koji se utopio na istoj ruti, također iz 2016., naširoko je kritiziran kao egzibicija koja kapitalizira bijedu migranata. Da stvar bude još bremenitija, dodajmo i to da Weiwei kao prostor svog ‘umjetničkog izražavanja’ obilato koristi upravo društvene mreže, štoviše smatra ih najboljim umjetničkim alatom. ‘Twitter je umjetnost’, izjavio je ne tako davno.

Objava zajedničkog *selfieja* odmah je izazvala žestoke reakcije i optužbe na društvenim mrežama. Braneći svoje koketiranje s desničarkom Weidel, umjetnik je za časopis *Frieze* izjavio: ‘Ne vjerujem da razlike među ljudima u političkim stavovima ili

vrijednostima trebaju biti barijera u komunikaciji. Sve svoje napore ulažem u to da te barijere srušim. [...] Alice Weidel je demokratski izabrana političarka, koja ima pravo na to da slobodno izražava svoja politička gledišta. [...] Ako ne možete tolerirati slobodno izražavanje, vaši su politički stavovi još više zastrašujući.’ Weidelina reakcija upravo pokazuje, ustvrdio je dalje, njezinu otvorenost za razlike u političkim agendama. ‘Cijenim njezinu drskost i odlučnost da objavio taj *selfie* – to su kvalitete koja nam danas nedostaju.’¹

Ključni politički problem je, dakle, manjak sloboda u izražavanju. Tako rezonira jedno od najpoznatijih imena žanra društveno angažirane umjetnosti danas. Ne bismo se posebno osvrtnali na to da umjetnik upravo politička pitanja ne stavlja u središte svog umjetničkog interesa. Istina, u jednoj se prilici ogradio od etikete ‘aktivizma’ koja mu se olako prišiva, tvrdeći kako se radi ‘o vrlo osobnoj borbi čovjeka koji odgovara na svakodnevne nepravde.’² Ovaj recentni primjer iz središta ‘umjetničkog svijeta’ dobro ilustrira poziciju umjetnika-aktivista danas. Čak i kad, za razliku od Ai Weiweija, politiku ne prelama kroz optiku sasvim osobne odgovornosti, nego stvarnost zahvaća šire, pa i sistemski, umjetnik-individualac operira svijetom umjetnosti čije su granice ujedno i granice tog svijeta. A one su, recimo samo toliko za početak, prilično uske.

S druge strane, upravo je ‘aktivizam’ u zadnjih nekoliko desetljeća obilježio polje suvremene umjetnosti. Čitav niz umjetničkih praksi i novostvorenih

žanrova otvoreno se poziva na društveni angažman, skovan je i neologizam *artivism* koji umjetnost i aktivizam stapaju u jednu (te istu) praksu, dok teoretičari govore o tzv. društvenom obratu (*social turn*) u suvremenoj umjetnosti od devedesetih godina dvadesetog stoljeća. Historijski kontekst u kojem ovakve prakse stasaju nije nedužan, radi se o velikom preokretu: raspadu Istočnog bloka i realnih socijalizama te, na Zapadu, konačnoj demontaži socijalne države. Povjesničarka umjetnosti i kritičarka Claire Bishop je u knjizi *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*³ ispisala historijsku razvojnu liniju žanra, kako u njegovom društveno-političkom kontekstu, tako i u onom uže umjetničkom, na pozadini historijske avangarde i neoavangarde. Takva historijska fundacija estetskog fenomena otvara novu optiku: odjednom se otvara pogled na svu različitost odnosa koje je umjetnost uspostavljala s političkim i društvenim pokretima, ali i vlašću u određenim periodima, mimo osobne odgovornosti za nepravde u svijetu. Ona, nadalje, otvara i čitav niz novih pitanja, poput onoga: kako to da se istodobno s propašću socijalizma kao političkog projekta izgradnje pravednijeg i slobodnijeg društva događa proliferacija angažiranih umjetničkih praksi? Kako to da odjednom umjetnost – u ime vlastite slobode – sve više preuzima političku agendu? Na koncu, kakav je međusobni odnos ovih dvaju razvoja?

S onu stranu umjetničkog svijeta, u polju politike, također je došlo do tektonskih pomaka. Pored spomenutog poraza socijalističkog projekta na

makrorazini, došlo je i do promjena na mikrorazini. Ta se promjena najbolje čita kroz razliku između aktivizma i organiziranja, između samoizražavanja i izgradnje pokreta. Nakon šezdesetih, koje su donijele erupciju novih društvenih pokreta, dolazi do stvarne proliferacije aktivista, da bi se osamdesetih i devedesetih taj termin – a s njime i odbacivanje organizacije kao zastarjele i ideološki problematične formacije – čvrsto ukorijenio. Kako je u tekstu pod naslovom *Protiv aktivizma* istaknula filmska autorica Astra Taylor: '[...] sam termin 'aktivist' uzne-mirujuće je lišen sadržaja. On ne ukazuje toliko na određen set političkih stavova i praksi, koliko na određeni temperament. Čini se da mnogi aktivisti uživaju u svojoj marginaliziranosti, interpretirajući svoju malobrojnost kao dokaz vlastite posebnosti i ispravnosti, bez da ih je imalo briga za efikasnost njihovog djelovanja.'⁴ Nasuprot aktivizmu, koji može biti dio političke strategije, nikako ne i jedini, Taylor ističe potisnutu i demoniziranu ideju organizacije i s njome izgradnje kolektivne svijesti. 'Iako postoje značajne iznimke, mnoge struje suvremenog aktivizma riskiraju zapadanje u zamku individualizma. Suprotno tome, organiziranje je po definiciji kooperativno: ono nastoji proširivati bazu te izgrađivati i prakticirati zajedničku moć',⁵ poentira Taylor.

Upravo je individualizam, koji Astra Taylor izdvaja kao opasnost koja se nadvila nad političkim djelovanjem, osnovna karakteristika umjetničke proizvodnje, kao i njezine reprodukcije. Iako govori o aktivistima, 'malobrojnost', 'vlastita posebnost'

‘ispravnost’, epiteti su koji se najčešće lijepe uz umjetnika. Ove gotovo božanske osobine pripisuju se umjetniku-geniju. Mada nam povijest umjetnosti, a posebno umjetničke biografije, poručuje kako se doista radi o ljudima ‘posebna kova’, ta posebnost ima svoj historijat, ne stariji od 200-tinjak godina. Naime, toliko je stara ideja umjetnosti kao autonomne djelatnosti. Kako je pokazao Peter Bürger, krajem 18. stoljeća u periodu kad dolazi do podjele rada kao preduvjeta kapitalističke industrijske proizvodnje, umjetnički rad u toj podjeli dobiva sasvim specifičan status: on je jedini zadržao način rada svojstven zanatskom radu.⁶ Taj način rada obilježava potpuna kontrola nad radnim procesom, za razliku od industrijskog rada koji je razlomljen. Dakle, paralelno s dominacijom najamnog oblika rada umjetnost se izdvaja kao sasvim zasebno područje koje reguliraju drugačiji zakoni i gdje proizvođač ne samo da kontrolira radni proces, već i proizvod rada, i to kroz uspostavu institucije autorstva.⁷ Nije nezanimljivo, kako primjećuje Goran Pavlič, da se pod takvom idejom autonomne umjetnosti i s njome umjetnika-genija uglavnom misli na likovne umjetnike, i to zbog sasvim specifične prirode njihove proizvodnje (objekata). Ostali su umjetnici već tada bili upregnuti u veće pogone, kao što su u polju književnosti izdavačke kuće, a kod umjetnosti kao što je kazalište naprosto kolektivna proizvodnja.

Mada se i u polju likovnih umjetnosti u međuvremenu mnogo toga promijenilo, ideja umjetnosti kao posebne djelatnosti i umjetnika kao posebnih

duša perzistira do danas. Štoviše, a s obzirom na razvoj u političkom polju, ta je predodžba dobila novi snažan zamah: ideja aktivističke umjetnosti ili umjetnosti kao inherentno političke prakse⁸ iznjedrila je i lik umjetnika kao progresivca koji nekim urođenim sposobnostima može vidjeti dalje od ‘običnih’ ljudi, nešto poput vizionara ili proroka. Takva posebna osobnost, bilo da se radi o umjetniku ili aktivistu, sasvim dobro pristaje fragmentiranom političkom polju. Nakon sloma socijalističkih država, socijalne države i njezinih servisa, sindikata i velikih političkih partija, ostali su individualni pokušaji iznalaženja nagomilanih problema. Odgovor na pitanje kako to da odjednom umjetnost – u ime vlastite slobode – sve više preuzima političku agendu, neodvojiv je od razvoja koji su iz temelja izmijenili političko polje. Ili, kako je to sažeo njemački politički filozof Michael Hirsch: ‘Jačanje *kulturne ljevice* u posljednjih 15-20 godina je u osnovi simptom slabosti *političke ljevice*’.

Umjetničko polje, uljuljano u samozadovoljnu poziciju posebnosti i progresivnosti u društvenom kontekstu koji sve brže klizi u regresiju i za sobom povlači izborene prostore emancipacije, 2013. godine prodrmala je knjiga pod naslovom *9,5 teza o umjetnosti i klasi*.⁹ (Ponovno) uvođenje koncepta klase kao teorijskog središta za razumijevanje umjetnosti i njezinog mjesta u društvu, očekivano, nije naišlo na odobravanje. Brojni teoretičari umjetnosti i estetičari zamjerali su ovom pristupu njegov redukcionizam: svođenje društvenih antagonizama na klasni sukob ih u osnovi negira. Ne samo da klasna

teorija ne može objasniti odnose moći koji dominiraju spolnim, rodnim ili rasnim identitetima, još manje može zahvatiti umjetničko polje i njegovu (od ostatka društva) autonomnu dinamiku.

Kreativna autonomija podrazumijeva da umjetnost ne nastaje zbog novca, stoga je umjetnički rad neovisan po određivanju svoje cijene: ne može se formirati opća cijena radne snage i posljedično uspostaviti solidarnost s drugim umjetničkim proizvođačima. Nadalje, kreativnost podrazumijeva intimnu vezu s proizvodom rada, umjetničkim djelom, njegovu jedinstvenost, što umjetnike dovodi u nužan natjecateljski odnos s ostalim umjetnicima – stalnu borbu da se razlikuju od drugih i istaknu među njima. Veličanjem kreativnog procesa i njegovog proizvoda, skriva se priroda njegovog nastanka, konkretni proizvodni uvjeti. Rad je izoliran od društvenih uvjeta svog odvijanja, i može se u umjetnost vratiti samo kao neka vrsta fetiša. Umjetnici su, tom logikom, uvijek usmjereni u budućnost, nadajući se da će proizvesti svog (još) neplaćenog rada ipak naplatiti. Može se reći da su strukturno usmjereni na buduću interes, nikad na svoju (lošu) sadašnjost, što ih priječi da je sagledaju i da se u svrhu njezine promjene organiziraju u konkretnu političku formaciju. Ovo ne znači da se umjetnici ne percipiraju kao skupina ili klasa, međutim radi se o visoko individualiziranom sloju koje odlikuje – uvjetno rečeno – lažna homogenost. Tzv. ‘svijet umjetnosti’ (*art world*) zastire klasne odnose unutar, a dakako i izvan sfere umjetnosti. Ma kako na-

tjecateljski strukturirana, u samopercepciji aktera umjetnost nikad nije sfera zaraćenih interesa, nego utočište profesionalaca s jednim jednim zajedničkim interesom – umjetnošću.

‘Pitanje klase od fundamentalne je važnosti za umjetnost’,¹⁰ ustvrdio je Ben Davis u prvoj od devet i pol teza. Usuprot dominantnim shvaćanjima koja umjetnosti pripisuju ‘pravo’ političko poslanje, baš zato što je odvojena iz odnosa moći koji premrežuju društvo, Davis polazi od pretpostavke da je umjetnost dio društva. Kako je društvo obilježeno klasnim podjelama, marksistički dosljedno izvodi zaključak da one određuju i umjetničko polje.

U drugoj tezi (2.0) Davis postulira kako ‘danas sferom vizualnih umjetnosti dominira vladajuća klasa koja je kapitalistička’.¹¹ Ovu tezu valja posebno promotriti jer se u svijetu umjetnosti ili odveć olako odbacuje, zbog dominantne ideje o autonomiji umjetnika i posljedično slobodi izražavanja kao modusu operandi čitavoga polja, ili reducira na kritiku umjetničkog tržišta. Vladajuće klase vladaju i reprodukcijom materijalnih uvjeta proizvodnje, a te se vrijednosti prenose čitavim nizom institucija, ne samo umjetničkim tržištem, koje je puno šire od onoga kako ga se shvaća, nego i kroz izložbene prostore, kritiku, akademije i ostale obrazovne institucije. Ovo je važno reći u uho onih koji vjeruju da izbjegavajući umjetničko tržište (u uskom smislu) i proizvodeći kritičke pa i neobjektne prakse izmiču dominaciji vladajuće klase. Davis u razradi teze stoga detaljno nabraja uloge koje umjetnost u reprodukciji

vladajućih odnosa ima: 1) 'da kao luksuzna roba, koja se odlikuje vrhunskim majstorstvom ili intelektualnim prestižom, upućuje na viši društveni status', 2) 'da služi kao financijski instrument ili repozitorij vrijednosti kojima se može trgovati', 3) 'da služi kao instrument 'vraćanja zajednici', rehabilitirajući time nepošteno stečenu imovinu', 4) 'da, kao simbolički ispušni ventil radikalnih impulsa, služi kao mjesto za odvajanje i zadržavanje društvene energije koja teče tokom suprotnim dominantnoj ideologiji'.¹² Na koncu, i sama dominantna ideja o umjetnosti proizvod je vladajuće klase ili, ponovo Davisovim riječima, 'uloga umjetnosti jest samoreprodukcija ideologije vladajuće klase o samoj umjetnosti – dominantne vrijednosti dodijeljene umjetnosti ne služe samo tomu da se vrijednosti vladajuće klase direktno prikažu, već i da im se u toj sferi pokore neke druge moguće vrijednosti umjetnosti'.¹³ Na tom mjestu, nakon što je razbio iluzije o tome da se u kapitalističkom društvu može *raditi* drugačije, ipak otvara mogućnost da se o umjetnosti *misli i govori* na drugačiji način koji se neće svesti na ponavljanje mantri o slobodi izražavanja.

Treća teza (3.0) detektira sljedeće: 'Iako je ideologija vladajuće klase najdominantnija u sferi umjetnosti, umjetnost je srednjeklasnog karaktera'.¹⁴ Klasna teorija, kao strukturna teorija, dijeli društvo na klasu koja posjeduje sredstva za proizvodnju i onu koja ne posjeduje ništa osim svoje radne snage, koju mora prodavati da bi preživjela. Srednja klasa u toj strukturi nije sociološka kategorija, nego pozicija

u proizvodnji koja se smjestila između ovih dvaju suprotstavljenih polova. Ta pozicija podrazumijeva vlasništvo nad sredstvima za proizvodnju, kontrolu nad radnim procesom i – zadnje, ne i najmanje važno – neotudenost od proizvoda vlastitoga rada. Upravo je ta 'alijenacija' centralno mjesto kapitalističke proizvodnje. I dok se radnik odriče proizvoda svoga rada, umjetnik zadržava intimnu vezu s proizvodom rada i njime slobodno trguje. Međutim, to vrijedi u nekom idealnom imaginariju, danas je to sve više obična tlapnja, a sve manje realnost. Naime, sve više umjetnika za život zarađuje u kreativnim industrijama, na poslovima na kojima njihova pozicija nije srednjeklasna, kako smo je prethodno definirali. Upravo suprotno, svjedočanstva zaposlenih u sektorima marketinga, dizajna, videoigara i nezavisnih kazališnih produkcija, progovaraju o iznimno lošim radnim uvjetima, više na rubu ropstva, nego slobodnih kreativaca. Nadalje, eksploatacija se ne događa u procesu proizvodnje, u ovom slučaju do nje dolazi u procesu cirkulacije. Iako zadržavaju autorstvo nad svojim radom, umjetnici su često eksploatirani od strane posrednika. Ta eksploatacija proizlazi iz sasvim osebujne srednjeklasne vrijednosti umjetnosti. Ona se sastoji u tome da se umjetnost istovremeno shvaća i kao profesija i kao poziv. Dakle, s jedne strane imamo posla s radom kojim se netko izdržava, a s druge sa samoizražavanjem.

Ta se dvostrukost reflektira i u sferi reprodukcije: umjetnik, kao i ostali ljudi, mora podmiriti osnovne egzistencijalne potrebe, ali mora se repro-

ducirati i kao profesionalac, u umjetničkom polju. Kako bi 'ostali u igri' i s obzirom na rastuću konkurenciju raspoloživih kreativaca iz danas globaliziranog svijeta umjetnosti, umjetnici će posljedično pristajati i na sve lošije uvjete. Također, i sama profesionalna reprodukcija nije besplatna. U doba kad se država sve više povlači iz pozicije pružatelja javnih usluga, a javne institucije se gase, pitanje profesionalne reprodukcije (i produkcije) urgentnije je nego ikad.

Međutim, umjetnici i njihovo samorazumijevanje danas su upravo direktno oličenje teze iz *Komunističkog manifesta* da su vladajuće ideje neke epohe ideje vladajuće klase (te epohe). Tobožnja autonomija uglavnom je eho dominantnog diskursa o umjetnosti, a ne rezultat autorefleksije koja bi počivala na temeljito promišljenoj vlastitoj poziciji, na uvjetima vlastitog rada i sl. Tome su uvelike doprinijeli i obrati u umjetnosti u drugoj polovici 20. stoljeća – post-konceptualni, post-atelijerski, relacijski, pa i socijalni (ili aktivistički) – koji su dodatno zamutili činjenicu da je (vizualna) umjetnost i dalje rad, i to sve više rad kakav obavlja i ostatak kapitalističkoga svijeta. Iako i dalje ima auru srednjeklasnog rada, ona je sve više tek 'ideal slobodnoga rada', dok je materijalna stvarnost umjetnika sve teža. Upravo je zato uvođenje klasne teorije u promišljanje umjetnosti i analizu njezine društvene pozicije, kako Davisova knjiga i nalaže, presudno.

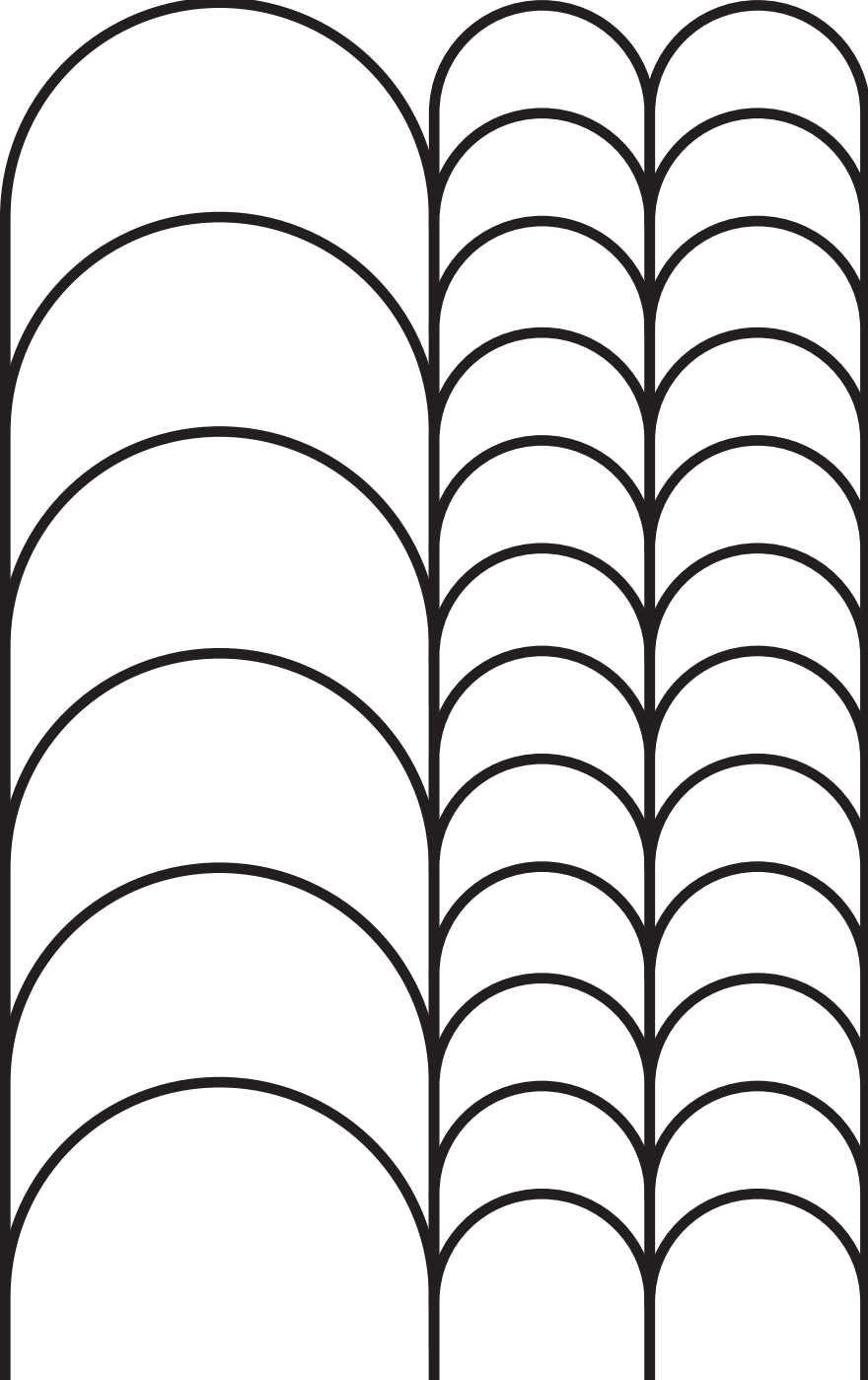
I dok svijet grca u krizi, takva aktivistička umjetnost koja inzistira na vlastitoj progresivnoj poziciji i koja se slijedom toga samopercipira kao

ključno mjesto otpora i iznalaženja alternative postojećoj situaciji, uglavnom samo služi dominantnoj ideologiji i reproduciranju postojećih odnosa. Prihvatiti da joj je pozicija srednjeklasna (i da slijedom toga – kako smo izložili – reproducira dominantne vrijednosti), za umjetnost i umjetnike znači i otvoriti oči za realnu situaciju, a onda i znati svoje domete i mogućnosti. Priznati svoju (lošu) početnu poziciju prvi je korak progresivnog angažmana.

1 'Ai Weiwei Defends Selfie with Far-Right AfD Leader',
2 2018.
3 Weiwei, 2013.
4 Bishop, 2012.
5 Taylor, 2016.
6 Ibid.
7 Bürger, 2007.
8 Više o problematici autorstva i autorskih prava na pozadini
9 promjene proizvodnih odnosa u tekstu Gorana Pavlića 'O
10 povijesnoj genezi autorskih prava', [http://slobodnifilozof-](http://slobodnifilozofski.com/2019/06/0-povijesnoj-genezi-autorskih-prava.html)
11 [ski.com/2019/06/0-povijesnoj-genezi-autorskih-prava.](http://slobodnifilozofski.com/2019/06/0-povijesnoj-genezi-autorskih-prava.html)
12 [html](http://slobodnifilozofski.com/2019/06/0-povijesnoj-genezi-autorskih-prava.html) (1. 9. 2019.)
13 Recimo, u filozofskom radu Jacquesa Rancièrea.
14 Davis, 2013.
Davis, 2017: str. 6.
Ibid., str. 7
Ibid.
Ibid., str. 8.
Ibid.

Literatura

- 'Ai Weiwei Defends Selfie with Far-Right AfD Leader', Frieze, 2018, <https://frieze.com/article/ai-wei-wei-defends-selfie-far-right-afd-leader> (1.9.2019.)
- Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012.
- Bürger, Peter, *Teorija avangarde*, Antibarbarus, Zagreb, 2007.
- Davis, Ben, *9.5 Theses on Art and Class*, Haymarket Books, Chicago, 2013.
- Davis, Ben, 'Devet i pol teza o umjetnosti i klasi', prevela Vesna Vuković, u *Radna bilježnica Političke škole za umjetnike 2017.*, BLOK, Zagreb, 2017.
- Pavlić, Goran, 'O povijesnoj genezi autorskih prava', Slobodni Filozofski, 2019, <http://slobodnifilozofski.com/2019/06/0-povijesnoj-genezi-autorskih-prava.html> (1.9.2019.)
- Taylor, Astra, 'Protiv aktivizma', *Le monde diplomatique – hrvatsko izdanje*, br. 42, 2016.
- Weiwei, Ai, 'I'm Not an Activist', bigthink.com, 2013, <https://bigthink.com/experts-corner/ai-weiwei-im-not-an-activist> (1.9.2019.)



Uporno korak ispred, no ne preskačući: kritika i neformalno obrazovanje

— KLJUČNE RIJEČI

*neformalno obrazovanje,
neprofitni mediji, kritičarsko
obrazovanje, platforme za kritiku*

**Bojan
Krištofić**

Zamka svakog teksta o recentnom kritičkom pisanju u postjugoslavenskoj regiji jest u tome što bi, prema mom mišljenju, bilo pogrešno (mada, naravno, ne i potpuno neopravdano) izražavati isključivo malodušje i žalovanje, budući da svi redoviti sudionici tog kulturnog polja odavno vrlo dobro znaju sve o kontekstu u kojem rade. Stoga je izazov truditi se pratiti i afirmirati progresivne pojave kakve u polju, usprkos svemu, ipak postoje i tjeraju ga naprijed. Nažalost, kada je riječ o formalnom ili neformalnom obrazovanju mladih (ili starih, zašto ne?) u području kritičkog pisanja, ne nužno samo o umjetnosti, stanje je posebno nezahvalno, ponajprije zato što su regionalni mediji većinom potpuno i možda nepovratno uništeni, pogotovo dnevni tisak, ali i preostali tjedni ili mjesečni; a kako se, uvjeren sam, pisati najdjelotvornije uči čitajući i pišući, neprekidno i svakodnevno, svakim danom sve više se smanjuju prilike za profesionalizaciju zainteresiranih kritičara, za mogućnost da ti ljudi žive primarno od pisanja i objavljivanja. To je i više nego poznato, temeljito probavljeno i jasno. Barem u Hrvatskoj, s obzirom na to da se refleksijom, medijacijom i promocijom specifičnih kulturnih sadržaja bave uglavnom neprofitni, nezavisni mediji civilnog sektora, usko specijalizirani za vizualne umjetnosti, književnost, film, glazbu itd., nije začuđujuće što su se proteklih desetak godina redakcije mahom tih medija bavile predano obrazovanjem novih kadrova, no kako se radi o majušnim kulturnim nišama, njihovi rezultati, premda hvalevrijedni, mogli su tek u manjoj mjeri

pozitivni utjecati na promjenu krvne slike kulture. Ipak, najznačajniji pozitivni pomaci nesumnjivo su velikom mjerom njihova zasluga te se njima može zahvaliti što se svejedno uspjela potvrditi sadašnja generacija kritičarki i kritičara, koji ustraju u radu na daljnjim pomacima u sve izazovnijem polju. Radi gabarita teksta i koncepta zbornika, koncentrirat ću se na edukacijske programe i inicijative u potpodručju kritike suvremene (likovne) umjetnosti i/ili vizualne kulture, u okvirima Zagreba i Hrvatske te uz isticanje prioriternih primjera iz susjedstva, kao i platformi koje nominalno (ili isključivo) nisu edukacijske, ali senzibiliziraju ljude i potiču ih na rad u kritičkom i kulturnom polju. Istini za volju, fakultetsko obrazovanje nije nevažno ni zanemarivo te u danom polju na par studija u zemlji studenticama i studentima može na ohrabrujući način pokazati put prema kritičkom pisanju u bilo kojem mediju, ali se javlja pitanje što nakon toga, kamo i kako dalje. Na to pitanje postoji vrlo malo odgovora i ja ću ih u idućem dijelu teksta na lokalnom nivou pokušati pobrojiti i predstaviti, nadajući se da moja perspektiva može biti relevantna za kakvu-takvu širu sliku. Krenimo redom.

Prvo: gdje početi?

Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, primjerice, logično je pretpostaviti, jedno je od mjesta gdje, pored povjesničara-znanstvenika, svoje obrazovanje mogu započeti i

budući likovni kritičari te kustosi, na čije ću se uže polje usmjeriti jer sam jedan od njih, mada ne posjedujem takvu diplomu, nego sam, da stavim karte na stol, strukom grafički dizajner. Činjenica da me (i) takav fakultet 'pogurao' prema kritičkom pisanju, odnosno pisanju uopće, istodobno govori o tome koliko je važno da svaka visokoškolska institucija u svom kurikulumu ima spisateljsku praksu (naravno, o temama i na jezicima relevantnima za struku) i koliko je također važno da sustav podupire javni prostor u kojem je moguće razvijati vlastito kritičko mišljenje u formi teksta i mimo formalne, fakultetske ili srednjoškolske naobrazbe. Srećom, i Odsjek za povijest umjetnosti (skraćeno: PUM) donekle se može poistovjetiti s ispunjenjem takve društvene uloge, pogotovo u zadnje vrijeme kada je tamo stasala nova generacija studenata i diplomanata, koji su, naoko neočekivano, odlučili stvari uzeti u svoje ruke, čime su do određene mjere uspjeli promijeniti uvriježenu percepciju PUM-a kao uglavnom konzervativnog i generalno nezainteresiranog za uistinu suvremenu umjetnost.

Prije nego što kažem ponešto o njihovim pothvatima izvan redovne nastave, spomenut ću dva kolegija koji su kontinuirano posvećeni suvremenim teorijama umjetnosti i vizualne kulture te implementaciji tih dosega u istraživačkom i kustoskom radu, o kojima sam relativno nedavno saznao više, zahvaljujući suradnji sa studentima treće godine preddiplomskog studija, pod mentorstvom prof. dr. sc. Jasne Galjer (nositeljice oba kolegija) i asist. dr. sc. Josipe Lulić. Riječ je o obveznim kolegijima Teo-

rija i povijest umjetnosti i Kustoske prakse, na trećoj godini preddiplomskog, odnosno prvoj diplomskog studija. Tijekom ljetnog semestra akademske godine 2018./19., studenti kolegija Teorija i povijest umjetnosti sustavno su u Galeriji Ateliera Žitnjak (čiji program vodim od početka 2019.) posjećivali izložbe umjetnika Bojana Gagića, Vanje Babića, Neže Knez i Mira Župe, sudjelovali u stručnim vodstvima i slušali predavanja izlagača i izvođača te o tome pisali seminarske radove u formi kritika, dok su dvije manje grupe radile sa mnom (i kustosicom Anjom Guid u prvom slučaju) na konceptima izložbi Knez i Župe; dakle, pored kritičkog pisanja zašli smo i u područje kustoskog rada. Inače, takvu vrstu suradnje prof. Galjer otprije je uspostavila s udrugom Kontejner, biroom suvremene umjetničke prakse, u sklopu kolegija Kustoske prakse, a sada se ta suradnja širi i prema drugim subjektima vizualno-kulturnog polja, kako bi se takav pristup formalnoj naobrazbi povjesničara umjetnosti, kustosa i kritičara u lokalnom kontekstu nastavio kapilarno razvijati.

Krajem 2015., Klara Petrović i Luja Šimunović, tada studentice PUM-a, a danas pripadnice mlađe generacije kustosica u zagrebačkim udrugama Kontejner i Organ Vida, skupa s kolegama su pokrenule portal Kulturflux, namijenjen samoobrazovanju studenata u polju kritičkog pisanja o suvremenoj umjetnosti i vizualnoj kulturi, te objavljivanju ranih tekstova u toj formi i uopće stjecanju iskustva, povezivanju sa starijim kolegama i gradnji suradnji unutar odsjeka i fakulteta te izvan njih. Uredništvo por-

tala danas čine Petra Galović, Leopold Rupnik, Jelena Šekrst i Silvia Roberta Zaplatić, a jedna od aktivnosti Kulturfluxa, osim samog uređivanja i produciranja tekstualnih sadržaja, jest i organizacija povremenih, jednodnevnih ili višednevnih Tematskih radionica, koje su se u dva navrata, godina 2016. i 2018., održavale u klubu Mama upravo na temu likovne kritike kao spisateljske, novinske i medijske forme istraživanja i refleksije. Prva radionica trajala je četiri vikenda, a vodili smo ju Tihana Bertek, suradnica portala Kulturpunkt i suurednica web-magazina Vox Feminae; Marko Golub, voditelj Galerije Hrvatskog dizajnerskog društva, kustos i likovni kritičar; Ivana Mance, povjesničarka umjetnosti iz Instituta za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, također kritičarka i kustosica, te moja malenkost. Druga radionica bila je jednodnevna, prvenstveno diskurzivnog tipa, i vodio sam ju samostalno, a obje su se zadovoljile time da studentima pruže najosnovniji uvid u kritičarsko polje, podastru im naša, argumentirana shvaćanja društvenih i kulturnih uloga kritičara, kao i teorijskih i praktičnih smjernica na kojima se temelji naša suvremena spisateljska praksa, te otvore nove rasprave. U međuvremenu, moje poznanstvo sa sadašnjim uredništvom Kulturfluxa se učvrstilo, pa je došlo do dogovora da seminarske radove studenata s kolegija Teorija i povijest umjetnosti objavimo na portalu u obliku kritičkih osvrtâ, što je pak dovelo do ideje pokretanja nove, ambiciozno zamišljene radionice likovne kritike Kulturfluxa i Ateliera Žitnjak, koja će se u trajanju od dva ili tri

mjeseca održati na proljeće 2020., a vodit ćemo ju diplomantica PUM-a, istraživačica, kustosica i likovna kritičarka Maja Flajsig i ja, s ciljem da predanim i sustavnim uredničkim radom na tekstovima, posjećivanjem izložbi i drugih umjetničkih događanja u Zagrebu i okolici pomognemo u profiliranju mladim ljudima s jakom voljom i iskrenom željom za kritičkim pisanjem i usavršavanjem. Ujedno će to biti prilika da portal prima kontinuirani tok tekstova u tom periodu i tako intenzivira svoj izdavački ritam.

Pored Kulturfluxa, koji ipak okuplja prvenstveno studente povijesti umjetnosti, u zagrebačkom (polu)-akademsom kontekstu postoji još jedan iznimno važan medij, koji pak možda ne specijalizira ljude za kritičko pisanje, ali snažno utječe na to da osjećaju strast prema novinarstvu i mediju kao takvom, zbog čega je dosad postao pravim fenomenom, a to je Radio Student. Započeo je s emitiranjem još 1996. godine u sklopu nastavnog programa Fakulteta političkih znanosti i novinarstva, na čijem se zadnjem katu i dan-danas nalazi, te svojom frekvencijom (100.5 MhZ) pokriva područje grada Zagreba (dok ga je putem *web-streaminga*, naravno, moguće slušati bilo gdje na svijetu); a kažem da pripada napola fakultetskom okruženju iz jednostavnog razloga što, da biste sudjelovali u realizaciji programa Radija Student, nije neophodno da ste student FPZG-a ili bilo kojeg drugog studija, već je sasvim dovoljno biti entuzijastični i zainteresirani volonter sa željom da radi na radiju (primjerice, takav je moj slučaj kao suurednika dvotjedne emisije *Radio Borba*, koju re-

aliziram kao član Mreže antifašistkinja Zagreba). Radio Student značajni dio svog programa posvećuje kulturnim sadržajima, zasad i dalje ponajprije u smislu informiranja, no katkad i temeljne refleksije, a još bitnije je što konstantno educira buduće profesionalce koji na kasnijim radnim mjestima mogu iznimno dobro razumjeti i interpretirati bilo kakav kulturni sadržaj, što je povremeno dovodilo do porasta kvalitete tiskanih, radijskih ili digitalnih medija koji su te ljude poslije zapošljavali (najveći se doprinos, dakako, na tom tragu katkad događao u propadajućem dnevnom tisku, gdje je sve zahtjevnije ispravno plasirati informaciju, a kamoli išta više od toga). Kao jedna od deset najslušanijih radijskih postaja u jedinom milijunskom gradu zemlje, u kojem je do tog statusa došao okružen državnim Hrvatskim radiom i privatnim stanicama, financijski u mnogo, mnogo slabijem stanju od jednih i drugih, Radio Student uspio je ostvariti razmjerni, na lokalnom nivou neprocjenjivi društveni utjecaj isključivo kvalitetom svog programa i svojih ljudi. Postaja je to koja kulturi u svojoj sredini, ali ponekad i šire, neprekidno jača vidljivost, istodobno se potvrđujući kao jedna od najozbiljnijih platformi za (ne)formalno obrazovanje novinara u domaćem medijskom prostoru.

Drugo: kamo krenuti?

Stvarne teškoće, kako je već rečeno, ipak počinju kada kritičari u nastajanju završe (ili napuste) više

ili manje sigurna krila fakulteta, studentskih portala i radija, i nađu se nezaštićeni nadohvat nevidljive ruke tržišta – rada, naravno. Izazov je tim veći što kritičar-početnik zna da je u svojim studentskim godinama, koliko god mu toga bilo na raspolaganju, samo zagrebao površinu područja koje ga zanima, pa mu je daljnje (samo)obrazovanje neophodno – ali kakvo i kako? Jedna od (strukovnih) organizacija civilnog društva koje su uočile nastali vakuum i prepoznale problem prioritetnog, barem relativnog strukturiranja nastavka obrazovanja kritičara, jest Hrvatska sekcija međunarodnog udruženja likovnih kritičara – HS AICA, kojoj je tako nešto, uostalom, i primarno u opisu posla, stoga je za nadati se da će nakon, koliko mi je poznato, dvije održane radionice likovne kritike 2017. i 2018., takva dobra praksa lokalnog ogranka internacionalne udruge – postati pravilo. Prva, četverodnevna radionica *Kako pisati o suvremenoj umjetnosti* odvijala se samo u Zagrebu krajem travnja prethodne godine, vodile su je već spomenuta dr. sc. Ivana Mance (inače i urednica *Kvartala*, jednog od dva časopisa Instituta za povijest umjetnosti – drugi je stariji *Život umjetnosti*) i dr. sc. Silva Kalčić, također povjesničarka umjetnosti, kritičarka i kustosica te sadašnja predsjednica HS AICA-e. Radionica je bila organizirana u suradnji s Hrvatskom udrugom likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti (ULUPUH) i Tekstilno-tehnološkim fakultetom, a činio ju je standardni raspored takvih programa: prva dva dana bila su posvećena kuriranim posjetima izložbama, a druga dva zajedničkoj raspravi o viđenim posta-

vima, mentoriranom pisanju, uređivanju i komentiranju tekstova. Pouzdani koncept i dobar odaziv u Zagrebu rezultirali su rastom kritičkih apetita i hvalevrijednim širenjem radionice na druge gradove naredne godine, pa se krajem 2018. ponovo održala u Zagrebu te u Splitu i Osijeku, zahvaljujući suradnji dosadašnjih partnera s Filozofskim fakultetom Sveučilišta u Splitu i Galerijom umjetnina Split, kao i Umjetničkom akademijom Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Muzejom likovnih umjetnosti u Osijeku. Ovom prilikom, Kalčić je koordinirala program, mentori su bili još jednom Mance (ZG) te Igor Loinjak (OS) i Ivana Meštrov (ST), izlaganja polaznicima su držali Leila Topić (ZG) i Krešimir Purgar (OS), dok su im se predstavili umjetnici Neli Ružić (ST), Vladimir Frelih (OS) i Zlatko Kopljar (ZG). Za razliku od prve, druga radionica je trajala čak dva mjeseca i zapravo predstavlja primjer modela prema kakvom bi se slične radionice usko specijalizirane kritike mogle organizirati ubuduće – paralelno ili sukcesivno u više gradova s profiliranim kulturnim scenama (za početak) te angažiranim fakultetima i sveučilištima, institucijama i nevladinim udrugama u vizualno-kulturnom polju, koje sve zajedno imaju ljudske i financijske kapacitete za priređivanje koherentno strukturiranih, sadržajno inspirativnih programa. Predavanja i umjetnika-praktičara i kritičara-teoretičara također su poželjan spoj, koristan za promatranje polja iz svih relevantnih uglova.

Što se tiče aktivnosti i programa HS AICA-e, još valja spomenuti kako je udruga jedan od rijetkih

kulturnih subjekata koji kontinuirano, u suradnji s izdavačkom kućom Durieux, objavljuje likovno-kritičku literaturu – svježije knjige ponajprije domaćih autora – i to intenzivnije nego ikad prije u najnovijem periodu, čime njihov nakladnički rad postaje vjerojatno najvažniji u lokalnom polju uz onaj Instituta za povijest umjetnosti, a biblioteka u porastu svakako se može shvatiti kao dragocjen set izvrsno pisanih priručnika za mlađe kritičare u usponu.

Sadašnja predsjednica HS AICA-e (od prosinca 2018.) Silva Kalčić dugi niz godina bila je urednica rubrike *Vizualna kultura* u zagrebačkom tiskanom dvotjedniku za kulturna i društvena pitanja – *Zarezu*, koji je izlazio od veljače 1999. do ožujka 2016. – neprekidno punih sedamnaest godina u doba sve potpunijeg zalaska tiskanih medija, posebno posvećenih kulturi, pogotovo u jugoslavenskoj regiji. *Zarez* je pokrenut kad se grupa lijevo i napredno usmjerenih intelektualaca i kulturnih radnika odlučila odvojiti od *Vijenca*, njihovih dotad matičnih kulturnih novina u izdanju Matice Hrvatske, koje karakterizira u biti vrlo konzervativan, nerijetko i nacionalistički svjetonazor te isto takvo shvaćanje kulture: prvenstveno nacionalne i relativno uskogrudne. Poput ostalih projekata i programa Matice Hrvatske, *Vijenac* je bio i ostao i više nego korektno novčano potpomognut od strane resornog Ministarstva kulture (kao i lokalnih institucija), dok je *Zarez*, politički sumnjiv kakav je bio, prolazio nekad bolje, nekad lošije na domaćim javnim natječajima, sve do 2016. kada njegovo daljnje financiranje

naprosto više nije bilo moguće, tj. više nije postojala potrebna politička volja za tako nešto. Kako bilo da bilo, *Zarez* i njegova nakladnička tvrtka Druga strana d.o.o. u sedamnaest godina uspjeli su kroz volonterski i honorarni rad neformalno obrazovati velik broj (kulturnih) novinara i urednika, tijekom kojih su mladi kolege i kolegice imali priliku izravno surađivati i učiti od starijih, a među njima su bila mnoga od najmarkantnijih kritičkih pera tada i sada u Hrvatskoj i šire: Nataša Govedić (kazalište), Katarina Luketić (književnost), Suzana Marjanić (performans i izvedbene umjetnosti), Jelena Ostojić (film), već istaknuta Silva Kalčić (vizualne umjetnosti), Boris Postnikov (književnost i kritičke društvene teorije), Srećko Horvat (filozofija, film i društvene teorije), Trpimir Matasović (klasična i ozbiljna glazba), Marko Pogačar (književnost) i drugi. Zahvaljujući njima i njihovom entuzijazmu, ali i energiji ljudi koji nisu kritičari *per se*, ali su prekaljeni profesionalni novinari i urednici (Dijana Cepić, Darko Milošić (danas drugi čovjek Sandorfa, jedne od ponajboljih nakladničkih kuća na ovim prostorima), Davor Milašinčić, Nenad Perković i dr.) koji su znali pronaći prijeko potrebna sredstva i izlaze i onda kada se činilo da ih više nema, sadašnja mlađa generacija kritičarki i kritičara pronašla je način da se afirmira, kontinuirano piše i objavljuje tekstove, baš zbog mogućnosti dugotrajnog rada s kvalitetnim urednicima, bez kojih nema ni kvalitetnih medija. Neki od njih su: Tihana Bertek (vizualne umjetnosti i feministička/*queer* teorija), Marija Čaćić (zadnja

glavna urednica *Zareza*, feministička i društveno-teorijska kritičarka), Dinko Kreho (književnost), moja malenkost (vizualne umjetnosti, strip i dizajn, animirani film), Mario Kikaš (filozofija, politika i društvene teorije), Marko Lucić (politika i društvene teorije), Luka Ostojić (zadnji izvršni urednik *Zareza* i književni kritičar), Dario Poljak (klasična i ozbiljna glazba), Karlo Rafaneli (popularna i eksperimentalna glazba) i mnogi drugi. Najveća prednost *Zareza* spram drugih tiskanih medija u Hrvatskoj bila je ta što je, na tragu prijeratnih omladinskih listova, za suradnike primao ljude, kolokvijalno rečeno, s ceste, dakle ljude bez iskustva, ali suvisle i odgovorne, te s entuzijazmom za pisanjem i željom za učenjem uredničkog i novinarskog posla, i to zato što su urednici jako dobro znali da se, uza svo formalno obrazovanje, praviti novine uči najbolje praveći ih, i da objektivno nema tog fakulteta koji može nadomjestiti iskustvo nabrijane, zajedničkom cilju posvećene novinske redakcije, što je *Zarez* u svojim najboljim danima bio. Kao i Radio Student u drugom mediju, tako je i *Zarez*, dok je trajao, svojim suradnicima i urednicima pružao strast prema novinskom mediju, strast kakva je, patetično rečeno, početak i kraj sveg dobrog, hrabrog novinarstva, dok se bez toga u najboljem slučaju mogu korektno prenositi istinite informacije, a u najgorem biti tek propagandni sekretar vladajuće oligarhije. Pametnima dosta. Na koncu, nije naodmet spomenuti kako je *Zarez*, zahvaljujući dostupnosti na kioscima, imao mnogo veći distribucijski doseg i prisutnost od

mnogih drugih civilnih, neprofitnih medija, dok je malenom pretplatničkom mrežom pokrivaio i područje nešto šire od Hrvatske. Zaključno, njegovim odlaskom sa scene doista je nastao vidljivi vakuum koji zasad nije nadomješten, a s obzirom na skupoću tiskanih medija i njihovu sve izvjesniju sudbinu ukoliko ne žele objavljivati tone reklama ili prepisivati što im diktiraju vladajuće stranke, niti neće uskoro biti. Ipak, vjerovali ili ne, razloga za optimizam i dalje ima!

Prije nego što predem na sadašnje razloge za optimizam i time završim kronološki dio teksta, osvrnut ću se na po svoj prilici najambiciozniji i vjerojatno najdjelotvorniji projekt za neformalno obrazovanje mladih kritičarki i kritičara u regiji – *Criticize This!* Radi se o edukacijskom programu koji je trajao od 2011. do 2013. godine, a zajednički su ga pokrenule i provodile udruge iz Hrvatske, Srbije i Crne Gore, pojedinačno među najkvalitetnijim i najradišnijim sudionicima civilnog društva u medijskom polju svojih lokalnih i širih zajednica: Kulturtreger/Books.hr (Zagreb), Kurziv/Kulturpunkt.hr (Zagreb), KPZ Beton (Beograd), SEEcult.org (Beograd) i Asocijacija Plima (Ulcinj). Projekt je bio financiran sredstvima Europske unije, u okviru programa *Kultura 2007. – 2013.*, a odvijao se i uz podršku Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Nacionalne zaklade za razvoj civilnog društva, Ministarstva kulture, informisanja i informacionog društva Republike Srbije i Sekretarijata za kulturu Grada Beograda, te u partnerstvu s dnevnim novi-

nama *Danas* iz Srbije i *Pobjeda* iz Crne Gore te tjednikom *Novosti* iz Hrvatske. Dakle, takav projekt je za promjenu dobio kvalitetnu podršku institucija od najvišeg, europskog nivoa naniže, a zbog svoje relativne dugotrajnosti od gotovo tri godine mogao je biti dovoljno sveobuhvatan da poluča više konkretnih, lako provjerljivih (no ne samo mjerljivih!) i opipljivih rezultata. Dakako, njegov prvi i možda najvažniji aspekt bio je taj što se održavao na razini većeg dijela regije, pa iako u priču u partnerskom smislu nisu bile izravno uključene udruge i mediji iz Slovenije, Bosne i Hercegovine te Makedonije, program je uključivao kraća studijska putovanja i u te nekadašnje jugoslavenske zemlje, radi upoznavanja lokalnih kulturnih scena i prilika te ljudi koji ih čine i proizvode, dok su se putovanja u Hrvatsku, Srbiju i Crnu Goru podrazumijevala. Ništa manje važno, program je okupio veći broj mladih ljudi zainteresiranih za kritičko pisanje iz svih tih zemalja, koji su dobili priliku da putuju, upoznaju se bolje i povežu čvršće nego što je slučaj s mnogim sličnim, europski financiranim projektima, pa su se na tom tragu rodila neka trajna prijateljstva i suradnje. Edukacijski program bio je podijeljen u dva jednogodišnja modula, a za sudjelovanje u svakom od njih bio je raspisan javni natječaj otvoren svima u svim zemljama sudionicama, pri čemu su pojedini sudionici, ušavši jednom u program, u njemu ostali do kraja, neovisno o povremenom osipanju kolegica i kolega, koje se ipak događalo. Vjerojatno zato što je program bio prilično intenzivan i podrazumijevao je predani,

stalni rad kroz dulji period, kako samih polaznika, kritičara u nastajanju, tako i njihovih mentora-urednika, renomiranih kritičara i kulturnih radnika u područjima kojima se program bavio, a to su bile vizualne umjetnosti, književnost i kazalište. Mentori su bili Vladimir Arsenić, Saša Ćirić, Boris Postnikov i Mirnes Sokolović (književnost); zatim Miha Colner i Darka Radosavljević (vizualne umjetnosti); te Una Bauer, Ivan Medenica i Igor Ružić (kazalište i izvedbene umjetnosti). Ozbiljan urednički rad, stalno vraćanje, dubinsko komentiranje, pažljivo dotjerivanje i 'potpuno peglanje' svih tekstova bili su istaknuta, ključna kvaliteta programa i mogu mirno reći da me *Criticize This!*, kao sudionika oba edukacijska modula, uza život u *Zarezu*, učinio ne samo kritičarom, nego i piscem koji danas jesam, te je bio presudan za moj daljnji razvoj u polju. Siguran sam da bi isto rekli moji kolege i kolegice koji su se nakon učešća u programu nastavili neprekidno baviti kritičkim pisanjem, a ima nas! Jednako bitno bilo je to što smo za svoj rad bili i više nego solidno honorirani za pojmove vrlo mladih ljudi (većina nas je bila u ranim ili srednjim dvadesetima), dok su naši tekstovi bili kontinuirano objavljavani u medijima partnerskih organizacija (u mom slučaju to su bili kulturni portali Booksa, Kulturpunkt i SEEcult.org, kao i *Novosti* koje su nekoliko puta objavile bogati podlistak s više već objavljenih tekstova s interneta, što je bio važan prilog tiskanog medija cijelom projektu), što će reći da se po svršetku projekta (ne samo moja) suradnja s njima prirodno nastavila, a

traje i dan-danas. Jednostavno, za ljude koji do tada nisu imali puno prilike putovati u susjedne zemlje s kojima dijele jezik(e) i kulturni prostor (osobno sam prije početka sudjelovanja u projektu bio samo jednom u Beogradu, 2010., a otad dolazim više-manje stalno, ne smatrajući se više posjetiteljem, a kamoli pukim turistom), granice njihovog svijeta, jezika i kulture su se nepovratno proširile, i to povezivanje vjerojatno je najtrajnija ostavština *Criticize This!*-a, neovisna o opstanku ovog ili onog medija, nastavku tog ili nekog drugog edukacijskog programa. U krajnjoj liniji, nešto trezvenije govoreći, uspostavljen je model koji se pokazao iznimno uspješnim te je kao takav ostvario utjecaj na radne akcije u kultur-kritičkom polju koje su uslijedile. A bilo ih je!

I ima ih. Dan-danas, što se tiče Zagreba i Hrvatske, najdugovječniji, tekstovima najplodniji i polaznicima najbrojniji neformalni obrazovni program u polju novinarstva i kritičkog pisanja, i to u pisanim te audiovizualnim medijima, jest Kulturpunktova (nekoć i Booksina) novinarska školica. Jednosemestralni program Kulturpunkt danas provodi u suradnji s net.kulturnim klubom Mama, gdje se održavaju sva predavanja, vježbe i konzultacije, a odvija se uz povremenu podršku Ministarstva kulture i Zaklade Kultura nova, koji su prepoznali neizostavnost takve vrste edukacije u razmjerima širih od samo gradskih, jer broj prijava na program putem javnog natječaja konstantno raste, a svaki modul može polaziti maksimalno 15 sudionika. Školicu trenutno teče njena jedanaesta godina (održava

se od davne 2009.), a članovi redakcije Kulturpunkta i brojni suradnici dosad su educirali 120 polaznika, među kojima su mnogi nastavili surađivati s medijima neprofitnog i civilnog sektora, dok su se drugi (i) učenjem u Školici osposobili za rad u komercijalnim ili pak državnim medijima – televizijskim, radijskim, digitalnim, tiskanim... Citirat ću kratki opis njezine metodologije s Kulturpunkta: 'Školica će obuhvatiti seriju predavanja o medijima i medijskim politikama, predavanja o kulturnim politikama i nezavisnoj kulturnoj sceni, te predavanja o suvremenim vizualnim i izvedbenim umjetničkim praksama. Radionički segment obuhvatit će novinarsku produkciju u pisanom, audio i video formatu, prema interesima polaznika, te analizu vizualnih i izvedbenih umjetničkih radova. Treći i završni segment programa uključuje produkciju završnog rada, uz izravnu mentorsku podršku. Svi će završni radovi biti objavljeni na portalu Kulturpunkt.hr.'¹ Dakle, Školica se zapravo ne bavi prvenstveno umjetničkom kritikom, nego tajnama novinarskog zanata u širem smislu, s povećim naglaskom na razumijevanje prije svega raznorodnih kulturnih politika koje formiraju (i) medijsko polje, iz čega pak proizlazi shvaćanje opće slike kulturne proizvodnje i njene neodvojivosti od svakodnevne *realpolitike*. Dakako, *svijet umjetnosti* u tome nije nikakva iznimka, i logično je da mu Školica posvećuje trajnu pozornost kao tematskom području u kojem budući novinari i kritičari ponajprije iskušavaju stečena teorijska i metodološka znanja. Ipak, upada u oči fokus na

vizualno i izvedbeno polje, dok književnost i film u kurikulumu Školice trenutno nisu toliko zastupljeni, što ima veze s time da ova polja nisu do tolike mjere izgnana iz medija srednje struje, pa ako već ne možemo govoriti o doista ozbiljnoj kritici literature i filma u dnevnim novinama i tjednim časopisima, možemo o solidnom informativnom praćenju novosti i najvažnijih vijesti te generalno sustavnijoj društvenoj percepciji. Kako god, Školica je tijekom prvog desetljeća svoga postojanja u neku ruku 'postala pravilo', pa se na nju definitivno računa ubuduće, kao na obrazovni program koji može nositi predznak 'neformalnog' samo uspoređuje li se s akademskim sektorom, dok na svaki drugi način predstavlja vrlo predan, veoma studiozno proveden i društveno utjecajan projekt, od, rekao bih, presudnog značaja za lokalnu zajednicu.

Treće: zašto ustrajati?

Umjesto zaključka ove priče, radije bih s čitateljima podijelio ponešto svojih razmišljanja o prirodi i svrsi kritičkog pisanja, raspisanih u 11 točaka koje, naravno, mogu podsjetiti na čuvenih *Trinaest teza o piščevoj tehnici* Waltera Benjamina, prvi put objavljenih u njegovom traktatu *Jednosmjerna ulica* iz 1928. godine.² Mada jesu njima nadahnute, ne radi se ni o kakvoj parafrazi, više o osobnoj posveti jednom od pisaca koji su na razvoj moderne kritike 20. stoljeća (i poslije) najviše i najtrajnije utjecali. Također, treći

dio teksta ujedno koristim kao priliku da napokon zapišem nekoliko stvari koje mi se već dulje vrijeme motaju po glavi. Zašto ne?

1. Pisati uopće, pa tako i pisati kritičke tekstove, eseje i osvrtne (kako god), treba činiti ponajprije zbog sebe sama. To ne znači da čitatelji nisu važni, niti da na njih ne treba misliti pišući bilo kakav tekst. To samo znači da nikad ne smijemo izgubiti iz primisli strast i vjeru koji su nas potakli da svoje misli o umjetnosti bilo koje vrste uobličimo u prve rečenice. Kome to zvuči naivno, trebao bi preispitati svoje motive za kritičko pisanje – jer ovo je temeljni iz kojeg se granaju svi ostali, i bez toga dobre, prave kritike ne može biti.

2. Kritičko pisanje jednako je stvaralački čin kao prozno, lirsko i dramsko. Kritičar je *a priori* jednako umjetnik kao prozaik, pjesnik i dramatičar, jer nikakva kritika, proza, poezija i drama nisu umjetnost same po sebi, već to, ako su prave, postaju kroz čitanje, kroz recepciju, kroz trajanje. Razlika između kritike i drugih književnih rodova je ta što je osnovna tema kritike književnost, tj. umjetnost sama, dakle kritika je književnost o književnosti, pisanje o umjetnosti ili metamedijska literarna praksa. Ukoliko iznova bude postavljeno glupo i dosadno pitanje o opravdanosti kritike kao literarnog roda ili, ako hoćete, ipak žanra, ovo je vječni odgovor i o tome nema rasprave.

3. Ima mnogih mišljenja koja kažu da je za dobro pisanje uopće prijeko potrebno pažljivo promatranje. Ako je to točno, dvostruko je točno kada

je posrijedi pisanje o likovnosti. Mada ovo može zazvučati samorazumljivo, pozivam čitatelje da odaberu omiljeni umjetnički rad koji im je stalno dostupan uživo i počnu ga redovito promatrati tijekom, recimo, godinu dana. Primjerice, ja sam s tim spontano krenuo pred *Mojom godinom* Željka Jermana u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti i stvarno se rasrdio kad je rad do daljnjega maknut iz dijela stalnog postava otvorenog za javnost, jer ga više nisam mogao doći gledati kad god bi mi palo na pamet. Jamčim vam da tekst o tome ne bi bio isti nakon prvog tjedna promatranja, desetog ili dvadeset i prvog.

4. Uvijek treba misliti šire od, figurativno rečeno, slike. To jest rada. Izvan formalnog okvira rada, pa i instituta galerijske *bijele kocke*, neovisno o tome je li sama forma ujedno i sadržaj rada, nalazi se sva punina njegovih značenja. Svakom umjetničkom djelu uronjenost u kontekst je neporeciva, stoga je najvažnije pitanje koje moramo postavljati i dalje: *zašto?* Što nikako ne znači kako forma nije dostojna toga da ju se iscrpno opisuje i kritički raščlanjuje, svakoj prema zaslugama.

5. Na prethodnu misao nastavlja se činjenica o iluziji autonomije *svijeta umjetnosti*, kao i svijest o opasnosti, da tako kažem, od *socijalnog larpurlarizma*. Za suvremenu umjetnost bilo koje vrste ništa trenutno nije pogubnije od još uvijek podosta raširenog vjerovanja *da se ona događa* (sama od sebe, valjda) u svojevrsnom društvenom vakuumu, gdje tek pojedine skupine, elite ili klase imaju pristupa.

Sve to skupa dovodi do njenog strahovitog precjenjivanja ili podcjenjivanja, bez mogućnosti dosega doista širokih krugova sudionika. Jer, premda se umjetnost zaista ne dešava sama od sebe *ni sama po sebi*, njeni izdanci nedvojbeno jesu događaji, i to javni. Pored ostalog, zadaća kritičara jest i da stalno izaziva svijet umjetnosti, ne dopušta mu da se ušuška u lažnu sigurnost, provocira njegovu dekadentnu samodostatnost, ne dozvoljava mu predah. Kritičar mora uporno biti korak ispred ne preskačući nijedan.

6. Znatna otegotna okolnost s recepcijom (suvremene) umjetnosti kod nas, što dakako loše utječe i na odnos s vizualnom kulturom većine građana, jest gotovo potpuno nepostojanje takvih sadržaja unutar osnovnoškolskih i srednjoškolskih kurikulumata, pa je nažalost pogrešno pretpostavljati da najširi društveni krugovi imaju ikakvo, makar i najpovršnije predznanje o ovim temama, što recimo ipak nije slučaj s književnošću, kazalištem ili filmom. Likovni kritičar ili kritičar vizualne kulture tako je po naravi stvari edukator, što pak ne znači da treba na bilo koji način kompromitirati svoje tekstove i svoj jezik, koji je početak i kraj svega. To samo znači da je doista dobar kritičar onaj koji uspijeva misliti i pisati beskompromisno imajući sve to stalno na umu.

7. Drugim riječima, kritičaru bi prvenstvena ambicija trebala biti što oštroumnije misliti i pisati čim djelotvornije, a cilj ispisivati što 'bolje' tekstove: jezično inspirativnije, stilski uzbudljivije, misaono nepredvidljivije, faktički beskompromisnije, idejno

i politički što je hrabrije i naprednije moguće. Tekst treba biti prvi i posljednji sudac uspješnosti kritičara, a dobar tekst, po mom mišljenju, sigurno će rezultirati i dobrom edukacijskom svrhom. Pitanje njegovog dosega svakako nastavlja stajati.

8. Izgradnja svijesti o publici, tj. čitateljima, čini mi se, ide usporedno s osvješćivanjem korištenja medija i njihovih specifičnosti; odnosno, s osposobljavanjem kritičara za rad u određenim medijima, što će reći s njihovom profesionalizacijom. Postupno usvajanje zakonitosti pojedinih medija logično utječe na znanje o tome tko ih čita, kako i zašto, te na razvijanje svog jezika u smjeru podjednake, snažne uvjerljivosti u svim raspoloživim medijima pisanja. Takav pristup ima i svoju vrlo praktičnu stranu: dan-danas, da bi živjeli ponajprije od svog rada, od pisanja, kritičari i pisci uopće moraju svladati upotrebu svih medija koji su im svakodnevno na raspolaganju: od tiska, preko radija i televizije, do interneta i digitalnih sučelja, što neizravno može doprinositi i rastu revnijih pratioca suvremene umjetnosti, onih koji gledaju s razumijevanjem. Mora se vjerovati u snagu dobrog sadržaja.

9. Vrijedi iznova citirati Benjaminovo staro praktično pravilo – i kad je moguće i kad nije, tekst treba pustiti da prenoći. Ne postoji tekst, bilo kakve vrste, koji je bez greške netom nakon što je napisan. Na nesreću autori, po definiciji kampanjski radnici, najčešće nemaju vremena prespavati tekst, ali zato i postoje urednici. Odnosno, premda rapidno nestaju, moraju nastaviti postojati.

10. Pravi urednici su zlata vrijedni. Urednici ne trebaju nužno biti bolji pisci od autora čije tekstove uređuju, no moraju biti bolji čitatelji (što nikako nije istoiznačno). Urednici su autorima istodobno i prijatelji i protivnici ('najbolji neprijatelji', kako je rekao Werner Herzog o odnosu sa svojim stalnim glumcem Klausom Kinskijem), ujedno i brana pred kojom se, poželjno je, raspada ego autora.

11. Čitajte, čitajte i samo čitajte. I pišite. Sve drugo će se već srediti.

- 1 'To je pitanje kulture?!', 2019.
- 2 Za hrvatsko izdanje u prijevodu Snješke Knežević vidi Benjamin, 2017.

Literatura

- Benjamin, Walter, *Berlinsko djetinjstvo devetstote: posljednja verzija; Jednosmjerna ulica, prevela Snješka Knežević, Antibarbarus, Zagreb, 2017.*
- “To je pitanje kulture?!” KulturaPunkt.hr, 2019, <https://www.kulturpunkt.hr/content/je-pitanje-kulture>

Kazalo pojmova

aktivizam – 7, 110, 113, 118
angažirana umjetnost – 7, 92, 107, 110, 118
autonomija umjetnosti – 7, 65, 100, 112, 114, 143
devedesete godine – 12, 56, 64, 67, 90
enuncijacija – 63, 68
institucija – 8, 46, 52, 67, 70, 85, 115
institucionalna kritika – 7, 37, 45, 75
integrirana kritika – 6, 73, 79, 80
internet – 19, 23-24, 26
kapitalizam – 13, 27, 70-72, 90, 112, 115-118
klasa – 7, 72-73, 107, 113-120, 143
kontingentnost – 8, 85, 87, 91-93, 98, 100-101
kritičari – 16, 19-20, 126, 130, 140, 145
kriza umjetničke kritike – 4, 6, 12, 21-23, 27, 63, 66, 73-74
kustoske prakse – 37, 126-127
mediji – 4-6, 11-13, 19, 21, 23-27, 56, 75-76, 78, 124-125, 129, 130, 133-141, 144
 neprofitni – 26, 123-124, 136, 140
obrazovanje – 8, 115, 124-125, 131,
 neformalno – 8, 123-124, 127, 130, 134-139, 141
ontologija – 38-39, 41, 43
povijest umjetnosti – 5, 15, 22-23, 28, 30, 38, 45, 68-69, 81, 93, 112, 125-129, 131,
pozicija enuncijacije – 7, 63, 66-68, 70, 72-73, 79-80
queer – 75, 85, 88, 96-97, 99, 134
rod – 8, 73, 75, 85-95, 97-102, 114
seksualnost – 8, 85-88, 90-91, 93-95, 97, 99-100, 102
sloboda – 109-110, 113, 115-118

suvremena vizualna umjetnost – 4-8, 12, 15-17, 19-20, 22-23, 27, 29, 44, 63-64, 66-72, 77, 81, 109-110, 125-127, 140, 143-145
svijet umjetnosti – 4, 28, 45, 48-52, 56, 69, 95, 100, 109-110, 114-115, 118, 140, 143-144,
tržište – 6, 12-13, 18, 27, 70, 77, 115, 131
umjetnička kritika – 4-8, 11-12, 14-15, 17-30, 35-38, 41-48, 51, 53-57, 59, 63-64, 66-67, 70, 72-81, 115, 123-125, 128, 131, 142-146
umjetnički sistem – 6, 17-18, 59
umjetničko djelo – 6, 12, 17-18, 38, 55, 57, 64-65, 67, 71-72, 81, 114, 143
umjetnost i rad – 7, 18, 69, 71-72, 76-77, 112, 114, 116-118
vizualna kultura – 125-127, 144
vrijednosti – 12-13, 20, 74, 109, 115-117, 119

Maja Ćirić (1977.) doktorirala je na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, a magistrirala je na Filozofskom fakultetu u Beogradu, na kojem je i diplomirala istoriju umetnosti. Aktivna je na međunarodnoj sceni (Evropa, Bliski Istok, SAD, Azija) već više od 15 godina, praktikujući praksu u terminima kritičnosti i post-globalizma, u cilju doprinosa proizvodnji znanja o društvenim, političkim i estetskim transformacijama. Između ostalog, 2007. bila je kustoskinja, a 2013. godine komesarka srpskog paviljona na *Bijenalu umetnosti u Veneciji*. Takođe, 2017. bila je umetnička direktorka 18. *Bijenala mladih umetnika Evrope i Mediterana* u Tirani. Dobitnica je više nagrada, među kojima su 'Lazar Trifunović' za likovnu kritiku (2007.), kao i nagrade CEC ArtsLink Independent Projects Award, ISCP Curator Award i Dedalus Foundation and Independent Curators International Curatorial Research Award.

Kaja Kraner (1986.) doktorirala je 2019. godine na temu geopolitike umjetnosti. Aktivna je autorica osvrta na knjige, izložbe i povremeno kazališne izvedbe. Piše teorijske članke iz područja suvremene umjetnosti, teorije umjetnosti, estetike, filozofije i sociologije umjetnosti. Nezavisna je istraživačica, predavačica i povremeno kustosica. Između 2015. i 2019. bila je urednica radijske emisije Art-area na Radiju Student. Od 2015. je urednica i članica istra-

živačkog kolektiva časopisa sa suvremenu kritiku i teoriju umjetnosti ŠUM.

Bojan Krištofić (1987.) je dizajner i pisac, likovni kritičar i novinar. Zvanje magistra (MA) dizajna vizualnih komunikacija stekao je na Studiju dizajna pri Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu 2012. godine, a profesionalno je aktivan od 2010. godine. Bio je dugogodišnji član uredništva *Zareza*, dvotjednika za kulturna i društvena pitanja, kao urednik naslovne stranice i suurednik rubrike *Vizualna kultura*. Likovne kritike, osvrte i prikaze objavljivao je u većini relevantnih medija u Hrvatskoj i regiji, a za svoj grafički i spisateljski rad je višestruko nagrađivan. Tekstovi su mu prevedeni na engleski jezik. Bavio se i istraživačkim radom te osmišljavanjem izložbi. Godine 2018. bio je stipendist javne zaklade Akademie Schloss Solitude (Stuttgart, Njemačka) u razredu za međunarodnu književnost. Iste godine objavio je prvu (pjesničku) knjigu *Makroorganizmi* (Jesenski&Turk, Zagreb). Član je Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika, Hrvatskog dizajnerskog društva, Hrvatske sekcije Međunarodnog društva likovnih kritičara (HS AICA), Mreže antifašistkinja Zagreba i umjetničke organizacije Atelieri Žitnjak. Trenutno honorarno radi kao voditelj Galerije Ate-lieria Žitnjak na jugoistočnoj periferiji Zagreba.

Vesna Milosavljević (1971.) diplomirala je novinarstvo na Fakultetu političkih nauka u Beogradu. Radi kao profesionalna novinarka od 1992.

godine (Student, Tanjug, FoNet, Beta), pri čemu je od 2002. godine fokusirana na internet, kao jedna od osnivačica i urednica Portala za kulturu Jugoi-stočne Evrope SEEcult.org. Koautorka je i koordinatorica niza projekata u oblasti medija, kulture i kulturne politike. Takođe, koordinatorica je i organizatorica različitih javnih debata, okruglih stolova i tribina u oblasti kulture, interneta i medija, kao i učesnica više međunarodnih i regionalnih konferencija, foruma i festivala u zemlji i u regionu. Članica je Udruženja likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije i Nezavisnog udruženja novinara Srbije.

Stanimir Panayotov (1982.) doktorand je komparativnih rodni studija na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti. Trenutno je gostujući predavač na Koledžu umjetnosti i znanosti Al-Quds Bard u Abu Disu u Palestini. Djeluje na sjecištu kontinentalne i feminističke filozofije, ne-filozofije i neoplatonizma. Suvoditelj je i organizator *Sofia Queer Foruma* (2012. – danas), a bio je i jedan od organizatora Ljetne škole za seksualnosti, kulture i politike u Beogradu (2012. – 2017.).

Vesna Vuković (1975.) kustosica je i istraživačica u području društveno angažirane umjetnosti i prevoditeljica. Suosnivačica je i članica kustoskog kolektiva BLOK, s kojim je od 2001. realizirala više izložbi, istraživanja, publikacija i projekata u području suvremene umjetnosti. Zajedno s Anom

Kutlešom i Ivanom Hanaček dobila je nagradu Zaklade Hans i Lea Grundig za istraživanje Udruženja umjetnika Zemlja. Predavala je kao gostujuća predavačica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (2007. – 2011.), Umjetničkoj akademiji u Splitu (2012. – 2014.), te u okviru sljedećih obrazovnih programa: BLOK-ovoj Političkoj školi za umjetnike, Ženskim studijima i Kultrurpunktovoj novinarskoj školici. Bila je rezidentica Akademije Solitude u Stuttgartu 2013. godine. Tekstove objavljuje u stručnim publikacijama u zemlji i inozemstvu, a kritike i osvrte na lokalnim web portalima te na Trećem programu Hrvatskog radija, na kojem je od 2013. do 2019. bila jedna od autorica emisije *Stvarnost prostora*. Urednica je više publikacija u području suvremene umjetnosti, a od 2018. i BLOK-ove biblioteke *Tendencija*. Od književnih prijevoda ističe sljedeće autore: Ernsta Tollera, Johna Bergera, Heinera Müllera, Petera Weissa, Vladu Kristla i Georga Büchnera. Od 2009. još nije završila doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

04	Predgovor
11	Od umiranja medijske kritike do novog virtuelnog života VESNA MILOSAVLJEVIĆ
35	Poroznost kritike – Otelotvorenje institucije: od ne-drugog do subjekta MAJA ĆIRIĆ
63	‘Tekstualizacija’ pozicije enuncijacije: opći epistemološki teren polja suvremene umjetnosti u Sloveniji i integrirana kritika KAJA KRANER (s engleskog prevela Miona Muštra)
85	Život je institucija: kontingentni pogled na rod i seksualnost u suvremenoj umjetnosti Sjeverne Makedonije STANIMIR PANAYOTOV (s engleskog prevela Miona Muštra)
107	O angažmanu u umjetnosti – za klasnu perspektivu VESNA VUKOVIĆ
123	Uporno korak ispred, no ne preskačući: kritika i neformalno obrazovanje BOJAN KRIŠTOFIĆ
150	KAZALO POJMOVA
152	BIOGRAFIJE AUTORICA I AUTORA
158	IMPRESSUM

Skupina autora

KRITIKA U TRANZICIJI

Pojmovnik kritike vizualnih umjetnosti

IZDAVAČI

Kurziv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva

Ulica baruna Trenka 11, HR-10000 Zagreb

T/F +385 1 78 98 732

info@kulturpunkt.hr, <https://www.kulturpunkt.hr>

Udruga za promicanje kultura Kulturtreger

Martićeve 14d, HR-10000 Zagreb

T +385 1 46 16 124, F +385 1 46 16 123

info@booksa.hr, <http://www.booksa.hr>

AUTORI Maja Ćirić, Kaja Kraner, Bojan Kristofić,

Vesna Milosavljević, Stanimir Panayotov, Vesna Vuković

PRIJEVOD Miona Muštra

UREDNICI Miha Kelemina, Vesna Milosavljević,

Lujo Parežanin & Elena Veljanovska

LEKTURA Vesna Milosavljević, Lujo Parežanin

OBLIKOVANJE đkć

PISMA Noe Text, Danzza Bold

PAPIR Book Holmen 80gr/m²

TISAK Kerschhoffset, Zagreb

NAKLADA 300 kom

Zagreb, prosinac 2019.

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu

Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

pod brojem 001054674.

Ova publikacija tiskana je uz financijsku podršku Zaklade 'Kultura nova' u sklopu projekta 'Svijet oko nas – metamorfoze pojma kritike' u suradnji partnerskih udruga Kurziv (Hrvatska), Kulturtreger (Hrvatska), Kontrapunkt (Makedonija), SCCA-Ljubljana (Slovenija) i SEEcult (Srbija). Mišljenja izražena u ovoj publikaciji odražavaju isključivo mišljenja autora i ne izražavaju nužno stajalište Zaklade 'Kultura nova'.

Publikacija je dio programa 'Kritika – jučer, danas, sutra' koji se realizira uz financijsku podršku Ministarstva kulture RH i Grada Zagreba.



Kulturtreger

ISBN 978-953-8256-05-9



Kurziv

ISBN 978-953-57307-6-7



9 789538 256059

9 789535 730767