

**Никола Дедић**

Факултет музичке уметности, Београд  
[dedicnikola@yahoo.com](mailto:dedicnikola@yahoo.com)

## **„Источноевропска уметност“: идеологија једног институционалног конструкта**

Студија се бави анализом уметности као институције у конкретном друштвено-историјском контексту: реч је о Источној Европи и, посебно, Југославији у време након распада социјализма. Савремена уметност се третира као облик жанра а „источноевропска уметност“ као типичан конструкт глобалне институције уметности. Анализирани су механизми по којима ова институција функционише, као и однос уметности и ширих друштвених и историјских процеса на прелазу из 20. у 21. век.

*Кључне речи:* институционална теорија уметности, идеологија, савремена уметност, Источна Европа, постсоцијализам, транзиција

### **‘Eastern-European Art’: Ideology of an Institutional Construct**

The main focus of this study is the analysis of art as an institution within a concrete socio-historical context: Eastern Europe and especially Yugoslavia in the aftermath of the breakup of socialism. Contemporary art is treated as a form of genre and ‘Eastern European’ art as a typical construct of the global art institution. The mechanisms under which this institution functions are analyzed, as well as the relationship between art and wider social and historical processes at the transition from the 20th to the 21st century.

*Key words:* institutional theory of arts, ideology, contemporary art, Eastern Europe, post-socialism, transition

### **Увод**

Конструкт тзв. „источноевропске уметности“ настао је крајем осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века и задржао се у језику изложби, каталога, уметничких прегледа, кустоских и теоријских студија до дубоко у двехиљадитим годинама. Овим термином су обједињаване различите уметничке појаве у крајње различитим културним срединама и политичким системима – од Совјетског Савеза, преко Пољске, Мађарске, Румуније, Источне Немачке, до некадашње Југославије, иако је једини чинилац који је ове средине повезивао био јако широко схваћен појам социјализма и комунистичког друштвеног уређења. Реч је о термину који је имао своје

политичке конотације и импликације у контексту идеје европског уједињења и ширења ЕУ и онога што је, макар до велике економске кризе 2008. године, још увек звучало као реална политичка агенда – тзв. транзиције из некадашњег „тоталитарног”, комунистичког у ново „демократско” уређење, обележено владавином права, индивидуалних слобода и, дакако – слободног тржишта. Већи је број изложби које су утицале на конструисање термина: *Europa, Europa* која је 1994. одржана у Бону, затим *Beyond Relief*, одржана у Чикагу 1995. године, *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949–1999*, која је одржана у Бечу 1999, односно *After the Wall* у Стокхолму исте године. Подједнако значајна у то време била је и теоријска продукција: једна од првих књига која се позивала на поменути концепт јесте чувена студија Бориса Гројса *Gesamtkunstwerk Stalin* (Groys 1992), а незанемарљив допринос афирмацији појма оставиле су, на пример, *Postmodernism and Postsocialist Condition*, коју је уредио Алеш Ерјавец (Erjavec 2003), затим *East Art Map*, коју је приредила словеначка група Ирвин (Irwin, 2006) и, свакако, данас базична студија, књига Пјетра Пјотровског *In The Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe* (Piotrowski 2009). Ове теоретизације обухватају како уметност насталу након 1989. године, тако и праксе које су настајале непосредно пре распада Источног блока. Овакве уметничке праксе су сагледаване као „исток“ у односу на „западну” перспективу, према којој су заузимале позицију трансгресивне „другости” – пример су московски концептуализам и соц-арт у Совјетском Савезу или ретроавангарда у Југославији. Концепт „источне” уметности је послужио као бренд за интеграцију локалних сцена у глобално уметничко тржиште и, као таква, ова уметност јесте само један од многобројних рукаваца система савремене уметности као културалне логике неолибералног капитализма.

## Савремена уметност као жанр

Но, да бисмо доказали овакву тезу неопходно је прво објаснити шта подразумевамо под системом савремене уметности. Даћемо сасвим кратак и директан одговор: савремена уметност јесте жанр. Дајући овакво одређење донекле пратимо аргументацију француске социолошкиње Натали Еник (Heinich 2007), која тврди да је западна култура још од времена ренесансе артикулисала барем три доминантна уметничка жанра: жанр класичне, жанр модерне и жанр савремене уметности. (1) Жанр класичне уметности јесте оно што се често означава као миметичка концепција слике; појам мимезиса, међутим, не означава какву сличност репрезентације са објективно датом стварношћу већ, пре свега, стварање уметности у складу са универзалним и непроменљивим правилима или принципима. Оваква слика подразумева реципрочност онога што је приказиво и онога што је казиво, тј. слика има тему, постоје правила како ову тему приказати и ова правила су одређена реториком и поезијом (класични *decorum*). (2) Модернизам као жанр стоји у опозицији према класичном жанру: модерна уметност је разбила начело *ut pictura poesis* и артикулисала начело радикалне (естетске) аутономије уметности – тиме је разбијен симетрични однос приказивог и казивог, слике и

речи, и отворен је пут ка естетистичкој концепцији слике као самодоволјне нерепрезентацијске плохе. Принцип стварања уметности више није праћење универзалних правила већ индивидуална експресија – када Кандински пише да ради са „унутрашњом нужношћу“, када Сезан, фовисти или кубисти раде са разбијањем пластичних облика и њиховим свођењем на основне геометријске форме, када Полок прска боју по платну, негујући аутоматске телесне покрете, сви ови уметници раде према начелу експресије. Најзад, (3) савремена уметност као жанр себе позиционира као критику, деконструкцију, превазилажење и одбацивање модерне уметности. Ова критика се огледа у следећем: у модернизму је значење уметничког рада у самом објекту, објекат јесте „траг“ уметникове руке, место његове (само)експресије; значење рада је тиме у делу, у његовој материјалној појавности. У савременој уметности, значење рада је екстерно у односу на објекат, оно је пре у контексту (друштвеном, институционалном), а не у раду као таквом. С тим у вези, прототип савременог уметника јесте већ Марсел Дишан и његов *ready made*: значење рада није у самом објекту већ у окружујућој интерпретацији објекта, контексту. Тиме је промењена парадигма – садржај уметности није естетски (модернизам) већ друштвени (савремена уметност).

Прелаз од жанра модерне ка жанру савремене уметности јесте, дакле, прелаз од онтолошко-естетског ка екстерно-социјалном фундарању рада, што има далекосежне последице. Ове последице се огледају у потпуно другачијим епистемичким, институционалним и аксиолошким одредницама жанра. Епистемички аспект жанра се тиче односа уметничког рада, објекта и окружујућих система знања, тј. односа овог објекта у својој материјалној појавности и дискурса који усмерава наше читање, разумевање тог објекта. У модернизму, уметнички објекат је макар привидно недискурзиван, он је спонтана експресија уметника, материјализација његове интенције, која није нужно теоретски већ је спонтано финансирана. Дело тиме претходи теорији; теорија уметности (оличена, пре свега, у уметничкој критици, а потом и у историји уметности или естетици) ретроспективно валоризује, тумачи и интерпретира већ готов и завршен рад. Ово подразумева, дакле, специфичну поделу рада унутар света уметности – уметник ствара, ликовни критичар тумачи и валоризује. У савременој уметности ово више није случај: захваљујући праксама *ready made*-а али и чињеници да се уметност све мање бави питањем уметничког објекта а све више процесима и односима, релацијама између уметничког и неуметничког простора, креативни чин је поистовећен са чином одабирања, односно савремени уметник није онај који ствара уметничка дела већ онај који селекује, ауторизује предмете. Ово је логика уметничке инсталације – уметник, на сличан начин као и кустос, бира и комбинује предмете који се по својим материјалним својствима често не разликују од свакодневних. Критеријуми ове селекције не почивају на универзалности естетског суда, већ су засновани на ономе што се унутар светова савремене уметности означава као теорија. Теорија подразумева врло специфични жанр писања о уметности који се суштински разликује од жанра историје уметности, уметничке критике или естетике – теоријска расправа

није артикулација вредносног суда као у традиционалној критици, већ је дискурзивна легитимизација одређеног геста, чина или предмета као уметничког, који би, без теорије и институције коју ова подупире, остали невидљиви, односно нераспознатљиви као уметнички.

Ово повлачи за собом радикално другачији начин на који савремена уметност функционише као институција. Основа њене институционалне фундираности јесте кустоска изложба: кустоска изложба, у облику у коме данас постоји, тешко да се могла јавити пре друге половине 20. века. Функција кустоса је све до краја шездесетих година 20. века углавном била везана за формат било стручне, студијске изложбе (нпр. уметничких епоха, школа, појава, и сл.), било пак монографске, тзв. ретроспективне изложбе – у оба случаја кустос је, као специјалиста унутар институције музеја, доживљаван као ускостручни истраживач унутар једног поља или пак као администратор између музејских колекција и јавности. Тек са трансформацијом великих бијеналних изложби јавља се нова врста занимања – независног кустоса, а изложба постаје облик кустоског пројекта, који више није административан, већ је, у правом смислу, ауторски пројекат. Овим је уведен данас доминантни формат мегаизложбе, односно изложбе-спектакла. Са појавом бијеналних глобално а не више национално орјентисаних уметничких изложби (*Documenta* или *Manifesta*, нпр.) начињена је институционална инфраструктура за производњу савремене уметности – уместо концепта националних култура који је још увек подразумевао модернизам (кретање од локалних, буржоаских култура ка језику универзалног модернизма), савремене мегаизложбе подразумевају напуштање високе уметности и стварање транснационалне „глобалне“ уметности, односно наднационалног кустоског система. Поступак селекције је и овде кључан – независни кустос не ради са колекционирањем ремек-дела, већ са умрежавањем, селекцијом и стварањем микро архива. Самим тим, уметност није више оно што стварају уметници, већ оно што, конструисањем дискурзивног поља теорије, дефинише кустос.

Епистемичке и институционалне промене најзад воде ка радикално другачијој уметничкој аксиологији: модернизам ради са естетском вредношћу као аксиолошком одредницом; савремена уметност ради са трансгресијом. Ову аксиологију је по први пут артикулисао још минимализам шездесетих година, који се може узети за истински почетак савремене уметности – заменом дела инсталацијом, минимализам се позиционирао као трансгресиван у односу на до тада доминантни наратив модернизма. Најпре, а) инсталација јесте трансгресија модернистичког критеријума да уметност настаје руком аутора – инсталација није уметничка експресија већ концепт који аутор може да пројектује, а рад могу извести специјалисти; б) инсталација је трансгресија критеријума о добром укусу – дело се не тиче естетике већ друштвених релација, оно је изван критеријума лепог, ружног, успелог, ликовног, оригиналног, јединственог и сл.; в) инсталација је трансгресија идеје о универзалном делу које се наводно ствара за вечност; и као најважније, г) инсталација је трансгресија подразумеване границе између уметности и

неуметности. Последња инстанца је посебно важна – савремена уметност није само трансгресија унутрашњих критеријума за мишљење уметничког рада (дело које је неестетско, аперсонално, негестуално, нецеловито), већ много више – спољашњих критеријума, тј. границе између уметничког и неуметничког. Ово је повезано са институционалним трансформацијама (поделом рада) унутар система уметности, где је акценат у дефинисању ове границе, као што смо већ истакли, померен од уметника ка кустосу као својеврсном медијатору између онога што је „уметничко“ и „неуметничко“. Институција савремене уметности почива на стално флуидним и флексибилним границама између света специјалиста (кустоси, критичари, уметници) и неспецијалиста. Савремена уметност је тиме, по правилу, парадоксална за неспецијалисте: аутор ствара амбивалентно, трансгресивно дело, док кустос, уз интервенцију теорије, редифинише границе уметничког и неуметничког и интегрише трансгресивни предмет, гест или чин у свет уметности, тј. институцију уметности (Heinich 2017).

Трансгресија тиме бива норматив, у пуном значењу те речи, савремене уметности, нека врста вредносног предуслова да би одређени гест, чин или предмет уопште био прихваћен као уметнички – уметнички рад мора стално да провоцира и прекорачује оно што се здраворазумски подразумева да је уметност, док кустос производњом теорије, интерпретацијом, стално проширује границе система уметности и интегрише парадоксални, „трауматични“ гест у тај исти систем. Ово је оно што Еник означава као *пермисивни парадокс савремене уметности*. На овај начин треба разумети процват различитих „абјектних“ поступака: од радикалног перформанса, преко артивизма, био-арта, до садо-мазохизма, порнографије, амбивалентне идеолошке иконографије, биотехнологија и политички ангажованих уметничких поступака. Такође, на овај начин треба разумети сталну потребу савремене уметност да себе позиционира као трауматичну „другост“ у односу на наслеђе западног модернизма – савремена уметност је непрекидна „деконструкција“ и „реполитизација“ уметничког језика у односу на естетску безинтересност жанра модерне уметности. Ствар је, међутим, у томе што је ова „деконструктивност“ и „реполитизованост“ институционални и аксиолошки *conditio sine qua non* управо те исте савремене уметности као жанра. Савремена уметност непрекидно производи своју трансгресивну „другост“: управо због тога је по питању трансгресије савремена уметност подједнако фетишистички усмерена као што је некада био модернизам по питању естетске вредности.

## **„Исток“ као конструкт система савремене уметности**

Концепт тзв. „источне“ уметности је, у тренутку када је артикулисан, на прелазу из осамдесетих у деведесете године, био феномен који је омогућио структурално прилагођавање локалних уметничких сцена глобалном систему савремене уметности. Ово је могуће видети управо када је реч о епистемичким, институционалним и, посебно, аксиолошким аспектима овог

конструкта. Југословенска ретроавангарда обухвата низ поступака које су артикулисали представници словеначког колектива *Neue Slowenische Kunst* (као и уметници попут Младена Стилиновића или Горана Ђорђевића). Ови поступци обухватају рад са амбивалентним идеолошким симболима тоталитарних друштвених система, као и провоцирање и релативизовање естетских и политичких граница између нацизма, (самоуправног) социјализма и наслеђа историјских авангарди. Типичан пример овога јесте проглас групе *Laibach* под називом *Уметност и тоталитаризам* из 1982. године, у коме су чланови групе објавили:

“Уметност и тоталитаризам нису међусобно искључиви. Тоталитарни режими укидају илузију револуционарне уметничке слободе. *Laibach kunst* је принцип свесног одбијања личних укуса, судова, убеђења... слободне деперсонализације, вољног прихватања улоге идеологије, демаскирања и рекапитулације режима уметности.” (Laibach 2003).

Оваква уметност је трансгресивна у правом смислу те речи, јер почива на амбивалентном односу према појму „тоталитаризма“: основа оваквог поступка управо је у немогућности праволинијског читања њиховог рада, било као величања тоталитарне идеологије, било као њене критике и деконструкције. Или, другим речима, како су истицали чланови групе, “сва уметност је подложна политичкој манипулацији, осим оне која говори језиком те манипулације.” Овакав поступак се уклапа у гореизнету тезу о основним одликама жанра савремене уметности: аутори креирају (идеолошки и политички) амбивалентно, парадоксално, односно провокативно и субверзивно дело, а процес медијације спроводе специјализовани експерти – критичари, теоретичари, кустоси.

Дакле, трансгресија као аксиолошка одлика „источне“ уметности артикулисана је успостављањем везе између поступака сувишне идеолошке идентификације, са једне стране, и тезе о наводном социјалистичком тоталитаризму, са друге. Тезом о тоталитаризму маркирана је управо разлика између „Запада“ и „Истока“, при чему „источна“ уметност функционише као трауматична „другост“ у односу на поставке западне уметности. Тврдња да је тоталитаризам конститутивна одредница концепта „источне“ уметности јесте централна теза једног од ретких текстова (ако не и јединог) који овом концепту приступају са отворено критичких позиција: реч је о есеју словеначког теоретичара Миклавжа Комеља, *Улога ознаке „тоталитаризам“ у конституисању поља „источне уметности* (Komelj 2011; Komelj 2012). Оно што треба нагласити јесте да овде није ствар у томе да ли су источне земље биле истински тоталитарне или не. Реч је пре о томе да се тоталитаризам, као својеврсни означитељ, идентификује као место које је омогућило структурално прилагођавање механизмима глобалног система савремене уметности:

“...управо (је) означивач ‘тоталитаризам’ био онај који је ‘западној’ перцепцији омогућио да за уназад изједначи два тако различита друштвена система, као што су били совјетски и

југословенски социјализам. (...) Laibach је 1982. године у Словенији обзнанио манифест 'Уметност и тоталитаризам', у којем је написано неколико занимљивих теза о односу између уметности и идеолошке манипулације; то је онај манифест, у оквиру којег постоји чувена формулација, да је читава уметност подвргнута политичкој манипулацији, осим оне која говори језиком те манипулације. Међутим, и сама теза о тој употреби манипулативног језика заснива се у датом контексту, који истиче већ и сам наслов манифеста, на претпоставци о тоталитаризму. *Neue Slowenische Kunst* је осамдесетих година начинила неколико веома радикалних корака у правцу извесне деконструкције идеолошких механизма, са стратегијама 'надидентификације' и 'субверзивне афирмације' покушала је да радикално субвертује однос између идеологије и уметности – а истовремено је, зачуђујуће, претпоставку о 'тоталитаризму' оставила нерелевантном и лукаво је оперисала управо том нерелевантношћу." (Komelj 2012, 242–243).

Већ смо навели неке од конститутивних студија које су конструисале и теоретизовале појам „Источне“ уметности (Groys 1992; Erjavec 2003; Irwin 2006; Piotrowski 2009) – сада је могуће препознати заједнички именитељ ових књига: реч је о вези између трансгресије као централне аксиолошке одреднице савремене уметности, са једне стране, и конструкта о тоталитаризму, са друге. Ово је, дакле, базична интерпретативна матрица у анализама „источне“ уметности и она је детерминисана институционалним механизмима глобалног система савремене уметности. Ово је матрица коју користи, на пример Гројс у својој *Gesamtkunstwerk Stalin*. Он у својој анализи руске авангарде спроводи директну програмску и идеолошку везу између авангарде и соцреализма: стаљинизам је последица еволуције руских авангарди 20. века, односно управо је под Стаљином дошло до програмског испуњења авангардних идеја, када је свакодневни живот био организован по принципу тоталног, колективног уметничког дела совјетске државе. Овим Гројс заправо таргетира западне, модернистичке тезе о „невиној“ авангарди која је била суспендована услед Стаљинове инаугурације соцреализма. Овакве интерпретације су биле обликоване модернистичким каноном који је основа, рецимо, једне од конститутивних западних студија руске авангарде – књиге *Руски уметнички експеримент* Камиле Греј (Grej 1960). Позиционирајући се на супротну страну од ових „естетских“ тумачења авангарде, Гројс (ре)конструира постепено еволуцију од утопијског пројекта авангарде ка „тоталитарном уметничком делу“ стаљинизма, истичући да тек критичке стратегије московског концептуализма и соц-арта седмдесетих упућују на ову везу. Соц-арт је тиме трансгресивна другост не само у односу на совјетску идеологију већ и у односу на западни модернизам. Гројс заправо чини прелаз од естетске вредности ка трансгресији и тиме симболички уводи соц-арт у режим савремене уметности. Његова књига стога заиста јесте конститутивна за праксе „источне“ уметности. Означитељ тоталитаризма провејава и у другим базичним текстовима: Алеш Ерјавец у овом контексту тумачи

социјализам у коме види циничку идеологију, која у себе интегрише, а тиме и суспендује, сваки традиционални облик критике (Egjavac 2003, 155). Пјотр Пјотровски наслеђе социјализма види искључиво као сећање на трауматску прошлост и империјалистичку комунистичку идеологију (Piotrowski 2009, 29). Ово је закључак који свакако звучи изненађујуће свима онима који су рођени, на пример, у Југославији – шта би било тако трауматично у сећању на систем релативно стабилне социјалне заштите, бесплатног здравства, школства, и сл., а да и не помињемо некакав „империјализам“ земље која је била оснивач Покрета несврстаних?

Ипак, треба нагласити да су ове студије, иако износе извесне тезе са којима се не морамо сложити, истовремено и добро написане књиге, пуне софистицираних анализа и важних увида у проблеме уметности једног времена. Међутим, оног тренутка када се тржишна ниша „источне“ уметности најзад успоставља у пуном обиму, долази и до пролиферације минијатурне индустрије текстова (углавном кустоских), који почињу да комбинују основну матрицу новоуспостављеног дискурса, постављајући тезе какве водећи аутори жанра никада не би изнели. Навешћемо само одељак из једног од текстова који су објављени у већ поменутој књизи *East Art Map*, у којој су уредници из словеначке групе Ирвин (Irwin) окупили мноштво аутора са подручја Источне Европе (Irwin 2006). Пасус наводимо као парадигматски пример у коме су све матрице, чак клишеи и очигледни стереотипи о „Истоку“ и „источној“ уметности дати у свом најчистијем облику:

„Уколико за Западне појединце ове институције представљају неку врсту простегичких тела кроз која могу да прошире и у потпуности реализују своје креативне, политичке или научне визије и потенцијале, уколико би за њих ове институције требало да функционишу као мостови путем којих индивидуалне вредности бивају колективизоване и ако историја институције представља неку врсту суме индивидуалних напора, онда за Источњаке институције још увек представљају зоне страха, извор казне и фрустрације, место где изворни, субјективни напори бивају некако деформисани, проклети, первертирани. Источњаци дубоко немају поверења, чак мрзе своје јавне институције зато што су их ове институције кондиционирале да буду субмисивни. Са друге стране пак, парадоксално, управо ова мржња репродукује субмисивност. Конструктивна критика не може бити рођена из мржње према објекту критике већ само из жеље да се овај конструктивно модификује. Иако је Комунистичка партија уклоњена са своје централне позиције у Источноевропским земљама још пре извесног времена, а језик ‘научног социјализма’ преживљава само у стриповима и андерграунд култури, дисфункционалну, неуротичну институционалну културу Истока није лако искоренити – она преживљава углавном путем сећања на страх који је усадила. Може се још увек наћи где год су бирократски системи или ауторитарни модели спречавали идеје, задовољство или поверење – ово подједнако може бити у музејима и на академијама, или у хотелима и банкама. Из овог



разлога Источна Европа постаје не само пасивни прималац неолибералних економских планова и сценарија већ и субмисивни реципијент западне теорије и осталих савремених наратива разнолике вредности који траже више диференцијације и селекције од онога што добијају." (Šufer 2006, 370).

Обратимо пажњу на структуру горње аргументације: на месту где други писци још увек улажу макар некакав напор да направе дистинкције између различитих источноевропских држава и њихових суштински другачијих система (на пример, већ поменута специфичност Југославије која се све до осамдесетих није ни сврставала у „Исток“), ауторка сада примењује потпуно хомогенизовани, монолитни наратив о „Истоку“, имплицирајући тезу да никаквих историјских, политичких, идеолошких, економских, културних разлика између некадашњих социјалистичких држава заправо нема. Ова хомогеност се односи како на њихову социјалистичку прошлост, тако, подједнако, и на њихову постсоцијалистичку (или капиталистичку) садашњост. Постоје само два пола – Запад vs. Исток. Запад је слобода, индивидуалност, могућност остварења „пуних потенцијала креативних, политичких или научних визија“ његових становника. Исток је колективизам, страх, тоталитаризам, „казна и фрустрација“, место где је индивидуалност „некако деформисана, проклета, первертирана“. Културне институције (музеји, на пример) на Западу отелотворују слободу и креативност, на Истоку – страх и подређеност, субмисивност. Свакако изненађујуће закључивање за неког ко долази из Југославије (ауторка је из Словеније): какве су то дисфункционалне и неуротичне институције југословенског социјализма које су продуковале неке од најзначајнијих културних достигнућа тзв. „источних“ земаља – на пример, светски утицајну и у глобалним оквирима јединствену фузију материјалистичке теорије идеологије и лакановске психоанализе, по којој је Словенија и данас препознатљива? Или врхунске теоријске часописе, експерименталну неоавангардну уметност (која се јавља већ на самом почетку педесетих година, у време када у осталим „источним“ земљама још увек доминира соцреализам)? Ауторка иде и даље, те тврди: „Из овог разлога Источна Европа постаје само пасивни прималац неолибералних економских планова и сценарија“. Дакле, то што релевантне културе у условима новоуспостављеног неолибералног капитализма више нема, што долази до распада институционалне инфраструктуре, што се друштвено ткиво урушава на најелементарнијем нивоу свакодневног живљења (банке, хотели) није последица унутрашњих контрадикција неолибералне трансформације и новоуспостављених капиталистичких односа у којима је приватизација јавних добара главно начело већ – заосталог менталитета становника „источних“ земаља. Тоталитаризам опстаје чак и када су нестале некадашње комунистичке партије и државе које су ове репрезентовале, он је ирационално језгро „источних“ друштава и њихових, само за субмисивност способних, становника. Овакав текст који више подсећа на какву антрополошку студију из 19. века о „примитивним“ племенским заједницама тиме улази у аутоколонизујући, чак, можемо отворено рећи – култур-расистички дискурс. Због чега? Након свега што смо до сада изrekli одговор постаје једноставан –

због уметничког тржишта: систем савремене уметности има своја правила и критеријуме. И уметници и теоретичари интуитивно препознају ове критеријуме и њима се руководе: језик уметности мора да буде деконструктиван, критички, субверзиван, уметност мора бити трансгресивна а актуелни уметник мора бити „другост“ у односу на систем уметности у који претендује да уђе. Нема боље „другости“ од трауме – идентитет „источноевропског“ уметника као тоталитаризмом трауматизовани идентитет јесте својеврсна улазница за глобални систем савремене уметности. Кустоска теорија (као у горенаведеном случају) јесте језик медијације и интеграције тог трауматичног „другог“ у систем: циљ овакве теорије није сазнајни већ чисто административни – превођење из света неспецијалиста у свет уметности (свет кустоса, музеја, бијенала, уметничких сајмова). Штавише, кустоски, односно теоријски текст често није ни намењен читању: теорија због тога јесте својеврстан паразитски дискурс, у том смислу да преузима језик филозофије (рециклирана француска постструктуралистичка теорија, психоанализа, биополитика, некрополитика, филозофија Догађаја итд.), али уместо филозофско-сазнајне има чисто административну (можемо рећи, идеолошку) функцију редефинисања и проширења институционалних оквира система уметности. Овде није реч о некаквој „неискрености“ теоретичара или уметника већ напросто о правилима жанра какав је савремена уметност.

С тим у вези, треба поменути и институционалне аспекте овог жанра. Већ смо истакли да је његова централна одлика у институционалном смислу формат кустоске изложбе. „Источна“ уметност је управо настала на успону овог формата. Два момента су овде важна. Најпре, глобална трансформација концепције уметничке изложбе, која се посебно види у еволуцији великих бијенала. Венецијанско бијенале је настало у историјском тренутку формирања националних држава: реч је о моделу интегрисања локалних национал-буржоаских култура у наратив великог модернизма. Са друге стране, каселска *Documenta* је одражавала историјски тренутак постбуржоаске али још увек модернистичке идеје о уметности као универзалистичком наративу: реч је о селекцији „великих имена“ света уметности која више не говоре језиком локалних, националних култура, већ говоре језиком интернационалне модерности. Најзад, *Manifesta*, која је добрим делом и настала деведесетих на концепту „источне“ уметности, јесте артикулисана на позадини политичког и идеолошког захтева преуређења постблоковске Европе. Као таква, *Manifesta* указује на релативан однос центра и маргине, односно западноевропских и источноевропских (али и средњоевропских, балканских, скандинавских и сл.) култура. Она тиме настаје у процесу преображаја интернационалне високе модернистичке уметности у трансационалну (мултикултуралну, „глокалну“) уметност после пада комунизма. *Manifesta*, дакле, јесте било једно од централних места за превођење уметности „источних“ земаља из модернизма у савременост: фамилија изложби *Manifeste* није презентација великих дела (тзв. ремек-дела), већ архивирање (смештање у регистре) артефаката културе актуелности на месту и очекивању уметности (Šuvaković 2002). Систем уметности тиме више није скуп уметничких објеката (модернизам) већ простор мапирања и

индексирања регионалних партикуларних културних идентитета (савремена уметност) (Hlavajova 2005).

Овај прелаз од либералног језика универзалног модернизма ка постлибералном језику идентитетских политика, односно интеграције локалних културалних идентитета у стање савремености видљиве су у другом важном аспекту институционалног утемељења „источне“ уметности – реч је о стварању нове локалне инфраструктуре у производњи уметности. Централну улогу је деведесетих и раних двехиљадитих година одиграла мрежа Сорос центара за савремену уметност (SCCA), која је успостављена оснивањем локалних канцеларија у 18 постсоцијалистичких земаља у Источној Европи, Централној Азији и бившој Југославији. Историчарка уметности и кустоскиња Јелена Весић износи тезу да је појам савремености у естетичке расправе уведен управо посредством конструкта о постсоцијалистичкој транзицији (а самим тим и „источној“ уметности), који је са собом донео менаџерски модел у погледу институционалне инфраструктуре и обликовних поступака те исте уметности. Основна премиса деловања Сорос центара била је да је култура источних држава „загађена“ „тоталитарном“ идеологијом и државним надзором (бригом) и да је главни задатак данашњих историчара, кустоса, уметника „отварање“ савремености, које се постиже „реновацијом“, „реконструкцијом“ и „новим менаџментом“ историје. SCCA канцеларије су тиме постала нова места окупљања уметника, али сада овим местима управљају унајмљени менаџери (обично локални историчари уметности и критичари). Док су у социјалистичким системима о развоју уметности одлучивали државни савети и удружења, развој савремене уметности почива на одлукама малобројних експертских савета (по узору на менаџменте компанија на Западу). С тим у вези, „изложбе пост-социјалистичких институција за савремену уметност у већини случајева нису жириране, већ куриране – њих сада куратира или ‘савет’ или, у каснијим фазама, кустос-попозиву.“ (Vesić 2015, 68) Такође, док су модернистички аутори акценат стављали на *métier* (вештину, уметничко умеће), производећи у својим атељеима опиплјиве артефакте/дела, аутор сада највише времена проводи по канцеларијама „ангажујући се у пост-студио праксама, бавећи се комуникацијом, документацијом, прављењем пројеката за своје будуће радове, истраживањем, планирањем, итд.“ (Vesić 2015, 68) Реч је о конструисању новог типа уметника-предузимача, који више не захтева уметничке институције као институције друштвене бриге, већ делује по моделу кустоса-менаџера. Реч је о прелазу са уметничког на кустоски гест у производњи уметности. Овај кустоски гест барата низом поједностављених идеолошких бинарних опозиција: на пример, између ауторитарне/тоталитарне уметности (социјалистички реализам, наци-кунст, фашистичка уметност, при чему се изостављају било какве диференцијације између ових феномена) и концепта слободне уметности (различити модернизми, авангарде, ретроавангарде и сл.); други идеолошки бином јесте онај између званичне уметности (која се развија у складу са диктатом ауторитарне државе), са једне стране и алтернативне културе и уметности, са друге (која је, како сматра

Весић, у опозицији према држави и крије се негде на периферији јавности – у алтернативној или андерграунд култури, у приватним становима, у дивљини природе, и сл.). Структурална матрица тоталитаризам – трансгресија тиме јесте централна за институционално утемељење „источне“ уметности као једне од тржишних ниша савремене уметности.

## Закључак

Логика либералне транзиције кроз коју су прошле некадашње социјалистичке земље у идеолошком је смислу била телеолошка: некадашња комунистичка друштва треба да превазиђу своје „тоталитарно“ наслеђе и уђу у друштво либералних слобода, људских права, демократске поделе власти и, наравно, слободног тржишта. ЕУ је тиме у једном тренутку постала ултимативни циљ историјског развоја, а процес европских интеграција пут којим се некада „тоталитарна“ друштва трансформишу, образују, сазревају и од неевропских диктатура претварају у европске демократије. Унутар такве логике, историја се сагледава као телеолошки наратив који води коначном самоиспуњењу – поредак либералне Европе јесте својеврсни крај историје до кога је могуће доћи само одбацивањем и потпуним брисањем социјалистичког наслеђа. Уметност је путем конструкта „источноевропске уметности“ заузела своје место унутар ове либерал-капиталистичке телеологије: реч је о конструкту који се укључио у пројекат култивизације, „дивилизовања“ локалних предмодерних друштава у заједницу демократских народа Европе. Конститутивни елемент ове уметности јесте био својеврсни фантазам о „тоталитаризму“ социјалистичког пројекта. Телеологија „источноевропске“ уметности стога јесте телеологија савременог капитализма. У датом историјском тренутку ово је било могуће управо зато што жанр савремене уметности у целини функционише као културална логика тог истог капитализма.

## Литература

- Ћufer, Eda. 2006. “Enjoy Me, Abuse Me, I am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins.” In *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, edited by Irwin, 362–376. London: Central Saint Martins College of Art and Design, University of Arts London.
- Erjavec, Aleš, ed. 2003. *Postmodernism and Postsocialist Condition*. Los Angeles: University of California Press.
- Erjavec, Aleš. 2016. “Uvod.” In *Estetske revolucije i avngardni pokreti 20. veka*, edited by Aleš Erjavec, 13–20. Beograd: Orion art.
- Grej, Kamila. 1960. *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922*. Beograd: Jugoslavija.
- Groys, Boris. 1992. *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press.

- Heinich, Natalie. 2007. *Soumission - Transgression*. paper, Centre du Graphisme, Institute de la Communication et de Medias d'Echirolles. Grenoble: Universite Sthendal Grenoble 3.
- Hlavajova, Maria. 2005. "Towards the Normal: Negotiating the 'Former East'." In *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, edited by Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic, 153–15. Cambridge: The MIT Press.
- Irwin, ed. 2006. *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Central Saint Martins College of Art and Design, University of Arts London.
- Komelj, Miklavž. 2011. "Uloga oznake 'totalitarizam' u konstituisanju polja 'istočne umetnosti'." *Sarajevske sveske* No. 32–33: 185–200.
- Komelj, Miklavž. 2012. "Uloga oznake 'totalitarizam' u konstituisanju polja 'istočne umetnosti' (drugi deo)." *Sarajevske sveske* No. 37–38: 242–260.
- Laibach. 2003. "Art and Totalitarianism." In *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918–1991*, edited by Dubravka Đurić and Miško Šuvaković, 574–574. Cambridge: The MIT Press.
- Piotrowski, Piotr. 2009. *In The Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe*. London: Reaktion Books.
- Šuvaković, Miško. 2002. "Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste." *Platforma SCCA* no.3: 11–18.
- Vesić, Jelena. 2015. *Kustoski gest u svetu savremene umetnosti*. doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Примљено / Received: 29. 1. 2019.

Прихваћено / Accepted: 20. 6. 2019.