

Марко Д. Весић¹

Универзитет уметности у Београду – Факултет музичке уметности,
студент

О ТЕОРИЈАМА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ: ПРИСТУПИ/ПРЕСТУПИ ТЕОРИЈСКИХ ПАРАДИГМИ, ФИЛОЗОФСКИХ МЕДИЈАЦИЈА И МИТОЛОГИЈА

Теорије савремене уметности које данас препознајемо као најутицајније постају доминантне деведесетих година прошлог и почетком овог века, те представљају реакцију на инертни простор постмодернизма и неадекватне теоријске платформе које нису биле у способности да идентификују и објасне нову уметност односно онто- и филогенезу *уметности у настајању*. Теорије које ће бити у фокусу нашег аналитичког погледа могу се сврстати у три категорије. Реч је о филозофским медијацијама, парцијалним дискурзивним праксама и теоријским парадигмама које ће, као такве, бити представљене у интегралном прегледу. Наш циљ је, у извесном смислу, методолошко разграничење научних и ненаучних приступа те критички осврт на теорије савремене уметности кроз преиспитивање темељних методолошких услова за (про)научну анализу социо-културалних феномена. Фундаментално питање *уметности у настајању* односно актуелне уметничке продукције јесте и питање њеног односа према савремености – на који начин је савременост уписана у једно уметничко дело схваћено као тачка пресека различитих димензија друштвености (политике, културе, економије итд.) са свим антагонизмима и конфликтима које рефлектује и чини видљивим у друштвеном простору? Преглед и критички поглед на теорије савремене уметности пружиће нам прилику да сагледамо динамичку природу савремених уметничких пракси и њихову зависност од локалног и глобалног социо-културалног контекста у коме настају, постоје и временом постају део архива прошлости.

Кључне речи: савремена уметност, филозофија/теорија, социологија
кул-туре, научна парадигма, локално/глобално

¹ Контакт подаци: vesic.marko9@gmail.com

Увод

Нетривијално према својој природи, питање *савремености* и њених историјских граница поставља се као један од императива анализе савремених уметничких пракси. Реч је о покушају да се омеђи друштвено-историјски те културални контекст фило- и онтогенезе уметничких дела (као простор услова и могућности њихове продукције) у покушају да се успешно одговори на питање – Шта је савремена уметност? Перманентно *кретање* садашњег тренутка, у методолошком смислу, на историјској скали представља далеко мањи проблем од питања краја оног што му је претходило; омеђити прошлу епоху, макар и у крајње техничком смислу, подразумева разматрање *услова* таквог методолошког реза са свешћу да између нас и (ближег или даљег?!) *садашњег* тренутка заправо не постоји историјска дистанца. Сматрајући, ипак, да би сваки људски акт иницијално био обесмишљен уколико бисмо прихватили премису непредиктабилности и темељне непознатљивости тренутка у коме постојимо, наредне редове посветићемо разумевању оног (или овог) *сада* спрам његових граница и егзистенцијалних услова, пре свега из угла филозофије и теорије уметности.

***In medias res*: ка конструкцији савремености**

Иако мисао о постмодернизму као актуелној друштвено-историјској парадигми не јењава како у академским, тако ни у оквирима популарне културе, мишљења смо да се стварност од деведесетих година прошлог века умногоме променила те да је, сходно томе, потребно извршити својеврсну ревизију оваквог становишта. Док се модернизам у својој перманентној промени могао описати крилатицом *новије од новог*, постмодерна је оличена у идеји *краја историје*. Остајући подељена између западног света и Гвоздене завесе, постмодерна је свет мислила као простор симултаних различитости, парцијалних и несводивих дискурса, без општег друштвеног наратива и унутрашњег сукоба – што није представљало објективу друштвену стварност знајући да је поменути период праћен већим или мањим друштвеним трансформацијама у пољу економије, културе и политике (Батлер 2007: 16).² О томе говоре редови француског филозофа Жан-Франсоа Лиотара:

Из овога се може извући песимистичан закључак: нитко не говори све ове језике, они немају универзални метајезик, пројекат сустав-субјект је пропао, пројекат ослобођења нема никакве везе са знаношћу.

(Лиотар 2005 : 58)

² У овом одељку рада, како напомиње и његов наслов, биће речи о *конструкцији* постмодерне у односу на савременост чему ћемо се критички вратити у последњем поглављу.

Размишљајући на овом трагу, показује се да ће савременост поново покренути точак историје (под окриљем неолибералних струјања), а то значи редефинисати однос појединца и система са свим његовим унутрашњим антагонизмима и аберацијама – на историјском размеђу колективне и личне одговорности те транзиције из једног великог *ми* у више појединачних *ја*.³

Кроки друштвених промена да се приказати падом Берлинског зида и његовим ефектима – реч је о *новом* историјском периоду свеопште либерализације, умрежавања и друштвеног отварања земаља у транзицији, успостављањем сарадње Запада и Истока на политичко-економском и културалном плану (Јансон, 2016 : 955). Под премисом технолошког и културалног развоја остварених, превасходно, процесом глобализације (некада називане вестернификацијом), свет се суочио са радикалним променама, док су инертни простор пост-историје и развој релативистичке (скептичке) филозофске мисли усмерене према познокапиталистичкој производњи и картезијанском идентитету били резервисани за постмодерну перспективу (Батлер 2007 : 18-19), савременост је термине симултаних различитости (идеја плурализма) заменила терминима *многострукости* – неизвесних друштвених, политичко-економских и културалних струјања у глобалном и децентрализованом свету као таквом. Успон либерализма, можда и највећег противника постмодерне, може се разумети кроз призму глобалне социо-културалне транзиције:

Глобална транзиција указује на свет у коме не постоји стабилан друштвени, културални или уметнички поредак, већ, пре свега, многострукост нестабилних, отворених, номадских, кризних и флексибилних догађаја који се могу препознати као тренутне међурелације уметности и друштва – а то значи тренутне и несигурне политике. [...] Савременост није „симболичка посуда смисла“ у којој се одигравају контрадикције и конфликти локалних производњи глобалности и глобалних индексација локализама у уметности, култури и друштву. Савременост је тренутни и несигурни ефекат и афекат, а то значи апаратус: борба сваког са сваким у свету клизајућих значења, смисла и чулних/телесних стимулуса.

(Шуваковић 2016 : 9)

На трагу Делезове и Гатаријеве мисли о потенцијалности садашњег тренутка, за почетак је, макар и у крајњој таутологији појмова, потребно

³ Предавање-перформанс проф. др Миодрага Шуваковића (Институт Гете, 2022) обележен је разговором о ауторовим путовањима, док је једна од тема била је транзиција југословенског простора ка појединачним националним земљама. Упоредо са промишљањем постструктуралистичког концепта сопства, идеја великог *ми* спрам појединачних *ја* изречена је у духу промене друштвене парадигме – од социјализма ка демократском и либералном окружењу.

рећи да се увек ради о својеврсном ту-простору и сада-времену односно о овде-сада тренутку (Делез, Гатари 1995: 126-127); фрагилност и неухватљивост *тренутности* оличена је у идеји уметника-истраживача (спрам уметника-активисте) који, попут културалног *номада*⁴, настоји да мапира и документује стварност, те да је представи у пресеку локалног и глобалног, стабилног и нестабилног, симболичког и афективног, увек везаног за конкретан простор и конкретно време, а то значи да естетски и дискурзивно посредује *поруку* или *код* какав тај (конкретни) друштвени простор препознаје и разумева. Напослетку, проширујући простор комуникације уметности, њеног ефекта и вредности које пос(р)едује, парадигма интернет-култура-језик је на темељном нивоу редефинисала питање уметности и њене онтологије заменивши га идејом перманентног протока информација.

Када је реч о променама које се тичу иманентно уметничког поља производње, можемо тврдити да се таква транзиција (или *естетска револуција*) до сада није појавила у историји уметности. Размотримо, пре свега, услове постмодерног стваралаштва који подразумевају еkleктицизам (са-постојање различитости без историјске перспективе у њиховој колизији) те брисање граница између популарне и високе културе. Такав се приступ може описати и терминима *двоструког кодирања* које нам представља Чарлс Џенкс:

Двоструко кодирање: комбиновање модерних техника са још нечим (обично традиционалном градњом) како би архитектура могла да комуницира са јавношћу и заинтересованом мањином, обично другим архитектама. [...] Да поједноставимо, „двоструко кодирање“ значи и елитно/популарно и старо/ново, а за те супротне парове постоје убедљиви разлози.

(Џенкс 2016 : 24-25)

⁴ Током излагања на *Летњој школи трансдисциплинарне хуманистике и теорије уметности* у организацији Факултета за медије и комуникације (2019-2020), проф. др Јован Чекић истакао је важност овог термина за савремену теорију уметности и уметника. *Номад* не представља уметника ренесансе или класицизма који је гравитирао ка конкретним центрима моћи, као ни постмодерног ствараоца који је, између две светске позорнице, заузимао позицију било дисидента (активисте) или државног, режимског уметника бивајући, напослетку, друштвени субјект унутар једне игре. Данашњег уметника треба разумети као *менталног номада* који се, као сингуларност, налази унутар *кластера* мрежа; он не остаје на једном месту, (раз)откривајући ново и истраживајући различите констелације стварности, чинећи његов учинак и силе које га одржавају видљивим (*DACIDA*, разговор Јована Чекића и проф. др Маје Станковић, 2018).

Са друге стране, он се креће кроз друштвени простор уочавајући његове контрадикције и аберације, мапирајући их и критички излажући те расправљајући путем свог стваралаштва употребом (у том тренутку) адекватних техника и естетика у циљу *кодирања* и *декодирања* садржаја.

На том трагу је размишљала и *нова* музикологија – дефинисање постмодерне у музици било је, у извесном смилу, отежано чињеницом да је музика, за разлику од језика, псеудосимболички систем. Ипак, траг који је постмодерна оставила у уметности био је важан и за музичку мисао, без обзира на чињеницу што таквих дела није било пуно (Шнитке, Губајдолина и, сасвим неизвесно, одређени облици минимализма могу се разумети у овом кључу; у српској средини реч је о стваралаштву Зорана Ерића, Срђана Хофмана и неколицине других, мање истакнутих композитора). О идеји лингвистичког одређења постмодернизма у музици говоре нам наредни редови:

Зашто је он, у оквирима музичког стваралаштва, привлачнији од других назива (поставангарда, нови романтизам, нова осећајност, нова музика)? Можда управо због одбацивања појма *ново* у корист магично привлачног префикса *пост*. Музика се, ето, самоодређује не према садашности или будућности, већ према прошлости, према сопственој историји. Одувек закупљена својим језиком, изразом и формом, својом физичком појавношћу у звуку, музика има двоструки однос према сопственом значењу и могућностима његовог поимања: од става да је „способна да изрази само себе“, до става да може и треба да исказе било који дискурс изван звука.

(Премате 1997: 154)

Док је модернизам инсистирао на перманентној промени (естетике и дискурса уметности), оличеној у Бодлеровој девизи према којој *пролазно, краткотрајно, нестално јесте једна половина уметности, а друга половина је вечно и непроменљиво*, постмодерна нам обећава један нелинеаран и антихијерархијски организован простор уметности, што препознајемо у поменутој идеји еклектицизма, симултаног постојања различитих израза (естетика) на сликарском платну, колажу-скулптури или у музичкој композицији. Иако је постмодерна у себе интегрисала наслеђе прошлости под премисом аисторијског стања културе, њен обрачун са прошлошћу је на одређеном плану ипак постојао; одустајање од идеје перманентног прогреса значила је и отклон од дискурса (високог) модернизма што се најочигледније види у критикама које се тичу намере интелектуалаца да морално и естетски конструишу свет, те немару архитектуре да путем артикулације друштвености, као њене најважније функције, организује јавни и приватни простор према потребама становништва, а не спрам личних поетика и политика као таквих (Џенкс 2015 : 47, 84). Савремена уметност, са друге стране, не почива ни на каквом обрачуну; она прошлост, њене естетике и дискурсе не сукобљава на сликарском платну нити у *језичким играма* еклектичног романа, напротив, савремена уметност прошлост користи као *средство* израза, *материјал* или *бувљак естетика* које учествују у конструкцији уметничког дела (Бурио 2020

: 142-147). Депонија израза јесте *библиотека кодова* која се за свој циљ поставља комуникацију дела са публиком (уколико уметничко дело схватимо као тачку пресека умрежене слике света – у пресеку културе, политике, економије, активизма и других димензија људске стварности и продукције). Стога, реч је о приказивању и конструкцији значења што представља делатност уметника-номада или *семионаута* који измишља и конструише путање знакова (Бурио 2020 : 120).

Мапирање савремености неминовно подразумева извесну дозу редукционизма – он нам помаже да комплексност света и уметности разумемо путем анализе мањег броја (релевантних) друштвених варијабли са опрезом да, парадоксално, *ништа* (битно) не заборавимо. Ипак, редови иза нас имали су за циљ да представе генезу позиције уметника у савременом свету, али и сам *свет* у коме он ствара, интервенише, сукобљава, приказује и у коме ћути. Савремено уметничко дело, као тачка пресека друштвених варијабли, биће сагледано кроз призму различитих филозофских и теоријских струјања, а основна идеја биће њихово разграничење на плану научних и ненаучних приступа.

Филозофске медијације и обнова метафизике

Заинтересовани читалац би се могао питати да ли између (у наслову) истакнутих категорија постоји извесна разлика или је метафизички дискурс доминантно својство филозофских струјања којима ћемо се бавити. Занимљиво, одговор је негативан; редови који следе имаће за циљ анализу приступа унутар филозофских пракси, метафизичких платформи, парцијалних дискурса (пореклом из других хуманистичких дисциплина, у нашем случају теоријске психоанализе) те интегралних филозофских струја. Преглед који следи биће праћен примерима из уметности, као и критичким освртом који ће свој целовит облик добити у последњем поглављу.

О савременој уметности се, по свему судећи, може говорити из посве различитих перспектива сматрајући, истовремено, да је баш она за коју се одредимо исправна. На трагу Кантове (заправо јасно реконтекстуализоване Фукоове) мисли у домену савремене естетике, Жак Рансијер ће тврдити следеће:

Желимо ли некакву аналогију, естетику можемо схватити у кантовском смислу – можда обновљеног Фукоом – као сустав облика *a priori* који одређује оно што се даде опазити. То је дијељење времена и простора, видљивог и невидљивог, ријечи и гласова које у исти мах одређује мјесто и улог политике као облика искуства. Политика се тиче онога што видимо и што о тому можемо рећи, онога тко је мјеродаван да види и способан да каже, политика се односи на својства простора и могућности времена.

(Рансијер 2005: 320)

За Рансијера, естетика и политика, у својој појавности, представљају синониме; естетика није средство политичке борбе, већ њен непосредни терен тј. простор (Колшек 2009: 659). Стога, аутор одустаје од традиционалних модела и подела унутар историје уметности успостављајући свој систем *режима уметности* утемељен у специфичним трансформацијама западноевропске стваралачке традиције. Реч је о етичком (како начин бивања уметности утиче на *етос* односно на бивање индивидуа у заједници), поетско-репрезентативном (идентификација партикуларне супстанце уметности на трагу поезиса и мимезиса) и естетичком режиму (издвајање чулног начина бивања као специфичног за уметничку производњу) који наступа са немачким романтизмом (Колшек 2009: 669). У смислу односа уметности и политике, као и политика унутар уметности, Рансијер говори о инхерентној амбивалентности естетичког режима – он осцилује између своје друштвене пројекције у виду забаве (примене) и иманентно уметничких категорија које поседује. Та амбивалентност видљива је на примеру Баухаус архитектуре и конструктивизма (*Art and Craft*, примењени дизајн) који су са собом донели, у ширем смислу, идеју покућства, што значи „нове заједнице која је такођер надахнула нову идеју пиктуралне површине као површине заједничког писма“ (Рансијер 2005 : 322). У том смислу, циљ уметности се може схватити као истраживање нових модалитета прерасподеле чулног нападом на већ афирмисане и увек-политичне форме друштвености и естетике; потребно је, напослетку, невидљиво учинити видљивим кроз преиспитивање формата видљивости и друштвене организације.

Савремена уметност се суочава са проблемом амбивалентности и у ономе што аутор назива *етичким заокретом у естетици*. Тај проблем се своди или на специфичне облике служења уметности заједници (поновно успостављајући друштвене везе) или је вечити сведок апсолутне катастрофе и оног непредстављивог, сублимног (Колшек 2009: 674). Како је за Рансијера уметност један од актера политичке борбе интегрисан у њу саму, потребно је изаћи из овог етичког заокрета, а то значи напустити идеју аутономије уметности и њене имагинарно пуританске природе те независности од политике како би се тим интервенцијама дао увек „неодређен, неизвестан и расправљачки карактер“ како истиче ауторка (Колшек 2009: 676). Са друге стране, у духу политичке природе естетике која се не сме сметнути с ума, Рансијер истиче следеће поводом *ослобађања уметности* у смислу какав заступају (теоретичари) дела Дишана и Ворхола:

Проблем је у томе да се умјетичне праксе, вредноване у оквиру тог *ослобођења*, најчешће свде на вјежбе неразлучивости које се односе на двострукост постојања писоара и лименки с јухом као упорабних приједмета

и уметничких дела. То *ослобођење* умјетности затвара заправо њено властито *мишљење* у точно одређену друштвену игру [...] кустоса критичара и посматрача. Рансијер овим речима напушта идеју идеалног уметничког дела о коме се и даље расправља на плану иманентно уметничких те контекстуално уметничких карактеристика; за њега, уметност треба схватити у ширем смислу њене појавности, а то значи естетских режима у којима се јавља и спрам којих је способна да интервенише.

(Рансијер 2005: 334)

Када је реч о (директној) обнови метафизике, можда је најбоље представити рад француског филозофа Алена Бадјуа у чијем опусу срећемо, између осталог, и тенденције ка дефинисању те разумевању савремених уметничких пракси. Централни појам који срећемо у Бадјуовој теорији је *инестетика* која представља *интрафилозофске* ефекте уметности; истине које уметност производи сматрају се сингуларним и иманентним те произведеним управо (секвенцом) уметничких дела (Зане Шоу 2009: 647). На том трагу, *истина* уметности се не може свести на политику, науку, љубав и филозофију (што су важне, готово централне теме истраживања) па се тако свака накнадна филозофска мисао разумева као ефекат мишљења о уметности и уметничком делу схваћеном као субјект истине (Зане Шоу 2009: 647). Наведимо једну од многобројних Бадјуових крилатица о савременој уметности:

Уметност се, данас, ствара само почев од онога што за Империју не постоји. Уметност апстрактно ствара видљивост тог непостојања. То је оно што, у свим уметностима, заповеда формални принцип: способност да се за све начини видљивим оно што за Империју, дакле за све – али са другог гледишта – не постоји.

(Бадју 2017: 13)

Иако се чини да Рансијерова и Бадјуова мисао конвергирају ка фундаменталном питању видљивог и невидљивог, извесне разлике у мишљењу ипак постоје; док Рансијер свет посматра у његовој целовитости и прерасподели друштвених, чулних, филозофских учинака, уписа и ефеката, Бадју инсистира на уметности као сингуларном *догађају* који по себи представља рез, пукотину или празнину унутар претходно успостављеног бића и његове онтологије. Занимљиво, тај догађај је јединствен и сведочи, својом иманентном истином, о садашњем тренутку; уметност мора бити чврста као доказ, изненађујућа као ноћни напад, уздигнута као звезда (Бадју 2017: 12).

Савремена уметност, у Бадјуовом смислу речи, подразумева отклон од актуелног стања Империје (који, верујем, није потребно посебно појашњавати) што значи да је њен циљ, парадоксално, мање у појавности

колико у дисконтинуитету који њена појавност производи; то је несводиви филозофско-научно-теоријски сусрет са *истином* што значи и са границама спознаје унутар једног прекинутог тоталитета. Уколико је боље ништа не чинити него формално радити на видљивости онога што, за Империју, постоји (Бадју 2017: 15), можемо се осврнути на примере који би били доследни његовом разумевању уметничког догађаја, а касније и Рансијеровог поимања уметности и њене улоге.

Филм је уметност кретања, проласка и трајања која користи друге уметности за формирање и отеловљење сопствене идеје. Размотримо, на том трагу, две сцене из филма *GATACCA* насталом 1997. године у режији Ендру Никола; реч је о научно-фантастином остварењу које као централни проблем поставља питање генетичког детерминизма и еугенике. Винсет, генетички инфериорни човек, чији је животни циљ био да се отисне у Свемир, успева, напослетку, да се запосли у спејс-индустрији. Мењајући идентитет са некадашњим спортистом који је, силом (не)прилика, постао параплегичар (заменом крви, јагодица прстију, рожњаче итд.), Винсет је, према биолошким критеријумима одабира, успео да постане део више *генетичке класе*; овакав обрт је главном јунаку донео, поред доста користи, и пуно проблема, натеравши његовог *стварног двојника* (парадоксално) на промишљање вредности сопственог живота, а Винсента на низ одлука непредвидивог исхода.

Сцена I: Након проблематичне ситуације у граду, Винсет је са девојком побегао са места злочина. Полиција, која је убрзо дошла, није успела да га ухвати, али је установила идентитет починиоца претходно видевши како он изгледа. Када су стигли на његову адресу, у кући су затекли параплегичара; он се никако није дао уклопити у представу о осумњиченом. Занимљиво, полицајац се није обазирао на његов изглед, већ је анализом крви установио да се ради о Винсенту (иако је, што се чини јасним, реч о човеку који је Винсенту позајмио идентитет). На тај начин је главни јунак избегао оптужницу, а мистерија није била разрешена.

Представљен сцена типичан је пример Рансијеровог погледа на питање видљивог и невидљивог – иако је публици сасвим јасно да се ради о различитим јунацима, полиција будућности је склонија да о идентитету суди на основу биолошких параметара, а не на основу изгледа. Управо се овде огледа идеја [пре]расподеле чулног – крајње политичка конструкција оног што је видљиво детерминише и оно што није тиме што га, као такво, изопштава из поља чулности. Постаје важан само онај режим слике који је установила доминантна политичка мисао, а то значи доминантна естетика стварности и иманентно њених правила прерасподеле чулности. Невидљиво се не чита као одсуство видљивог, оно је део који

није део односно *део који нема удела* (Колшек 2009: 661), остављен изван хоризонта видљивости. Улога савремене уметности, стога, јесте да прикаже парадоксе ових размера, али и да у истима интервенише како би сам ефекат деловања успоставио нова правила прерасподеле чулности.

Сцена II: На самом крају филма, Винсент напoкoн добија прилику да полети у Свемир што посматрачи виде кроз сцене његовог уласка у свемирску летелицу и њено полетање. Истовремено, публика прати причу о параплегичару који је главном јунаку позајмио идентитет; паралелно са сценама полетања, он улази у капсулу за спаљивање биолошких трагова коју је претходно користио Винсент не би ли прикрио свој идентитетски маневар. Тренутак када је Винсент полетео заменио је сцену самоспаљивања његовог двојника и тежине жртве коју је исти поднео иако су наративни и визуелни елементи исто сугерисали. Крај је праћен погледом на ноћно небо и амбивалентном поруком да смо састављени од звезда и њихових атома – *Maybe I'm not leaving thid world, maybe I'm goding home.*

Бадјуов поглед на филм резонира са формалистичким дискурсом уметности – он у центар збивања поставља интервенције, резове и ефекте монтаже те слагање наратива који се одвија у односу на њих. Без претензије да се бавимо детаљнијим освртима аутора на метафизику уметности, можемо рећи да претходна сцена приказује управо естетско-симболичке резултате тих дисконтинуитета; гледалац не види сцену спаљивања, већ је наслућује, као што поглед на звездано небо сугерише различите модалитете постојања и једног и другог јунака без њиховог присуства. На послетку, уколико бисмо ефекат реза и монтаже желели да представимо на мање дискретан и поетичан начин, присетимо се свих заводљивих сцена просечних љубавних филмова; након кратког разговора и кинестетике тела главних јунака, обично следи сцена на прозору у којој неко од ликова пали цигарету. Спрам свега наведеног, чини се да је Бајуова идеја савремене уметности садржана у њој иманентној способности да пружи и прикаже радикални рез, дисконтинуитет и сусрет са невидљивим односно визуелни, аудитивни, тактилни те сваки други облик *пресека* или *расцепа* естетске реалности који, према његовим уверењима, Империја као таква никако не дозвољава. Сусрет са празнином подразумева испуњавање онтолошке празнине, али и суочење са аберацијама стварности какву живимо.

Неколико речи о савременој уметности долазе и из подручја психоанализе Жака Лакана односно њене трансформације (примене) и трасирања на нивоу друштвености и културе. Најистакнутији филозоф такве линије мишљења је, несумњиво, Славој Жижек који је постулате Лаканове дисциплине из индивидуалног пренео у друштвени простор. О улози и природи (савремене) уметности сведоче наредни редови:

На британској телевизији је пре неколико година емитована једна симпатична реклама за пиво која почиње добро познатим сусретом из бајке: девојка шета поред реке, угледа жабу, ставља је нежно у своје крило, пољуби је и, наравно, ружна жаба се претвара у прелепог младића. Међутим, прича се ту не завршава: младић упућује девојци пожудан поглед, привуче је себи, пољуби је – и она се претвори у флашу пива коју он победоносно држи у руци. За жену, поента је да њена љубав и наклоност (изражене пољупцем) претварају жабу у прелепог мушкарца, у потпуно фалусно присуство; за мушкарца, поента је у свођењу жене на парцијални објекат, на узрок његове. Сексуални однос не постоји управо због ове асиметрије: или имамо жену са жапцем или мушкарца са флашом пива.

(Жижек 2017: 59)

Да бисмо на прави начин разумели претходно описану сцену потребно је да се темељније позабавимо познатом Лакановом девизом која каже да *сексуални однос не постоји*.⁵ Реч је, између осталог, о погрешном превођењу термина па бисмо сугерисали да такав исказ, заправо, значи следеће: *сексуална кореспонденција између субјеката не постоји*. Узевши у обзир да је за Лакана језик (као средство симболичког посредовања стварности и уписа идентитета) веома важан те конститутиван за однос субјеката са великим Другим, не би нас требало изненадити што се и кореспонденција на сексуалној разини одвија овим путем – субјекти језички посредују и мапирају стварност формирајући *фантазме*, неконзистентне слике стварности које су конструисане њиховим жељама. На том трагу постаје јасно да субјекти који учествују у сексуалном чину у исти пројектују своје жеље (путем фантазама) и да је резултат тога, заправо, асиметричан – колизија различитих менталних пројекција у исти или заједнички акт. Непостојање сексуалног чина се, надаље, чита и кроз призму *трауматичног* искуства; одсуство *комуникације* води празнини односно промашају, а празнина је увек трауматична – ни на који начин је није могуће симболички посредовани што је изражено формулом да је Реално (Лаканов регистар трауме и непознатљивог, оно од чега субјекат узмиче) немогуће (Асун 2017: 62). Са друге стране, утеху можемо пронаћи у касније насталој идеји да је љубав оно што замењује сексуални чин (Асун 2017: 111).

Напослетку, како се све то уписује у питање (онтолошког статуса) уметности? Према Жижеку, уметничко дело које бисмо реконструисали (дестиловали) из претходно цитираног параграфа може се представити на следећи начин – Жабац који држи флашу пива (Жижек 2016: 59). У

⁵ Лаканов дискурс је врло комплексан и херметичан, те га је, у циљу потпуног разумевања ове формуле, важно далеко темељније упознати. Он садржи не само теоријске, већ и клиничке импликације којима се овом приликом нећемо бавити.

таквој визуелној репрезентацији представљено је *немогуће*, кроз колизију фантазама мушкарца и жене; она осликава робусну и непријатну стварност сексуалне кореспонденција, сусрет са увек-избегнутим *трауматичним*. Према томе, за Жижека уметност представља сусрет са несимболизованим, непознатљивим те оним што нам измиче на фундаменталном нивоу; сваки други облик посредовања стварности са собом носи њену извесност и лажну природност. Критика, стога, мора долазити из оног што је непредстављиво за субјекта те се, поводом савремене уметности, аутор пита следеће:

А зар није етичка дужност данашњег уметника управо то: да нас суочи са жапцем који грли флашу пива онда када ми маштамо о томе како грлимо особу коју волимо? Другим речима – да исценира фантазме који су радикално десубјективизовани, које субјекат никада не може да прихвати. (Жижек 2017: 60)

Савремено уметничко дело би, према Жижеку, *увек* имало за циљ исценирање десубјективизованих фантазама са којима би се публика, као интегрални део друштва, суочавала; реч је о вештој конструкцији која у обзир узима и (релативно) променљиву природу великог Другог спрам кога се, у највећој мери, трауматични сусрети одигравају. Ова релациона констатација разматра и етичку дужност уметника кога разумева као *не-немог* посматрача у његовом мапирању необележених, трауматичних и непознатљивих простора симболичког и естетског које увек посредује за Другог и према Другом. Пример уметничког дела, на трагу Жижекове теоријске мисли, је театарски комад *Могућност забављања код птица*, рађен према тексту Тијане Грумић и у режији Николе Исаковића. Реч је једној нетипичној представи; на сцени се, осим кућних уређаја и предмета на које најчешће не обраћамо пажњу, не појављује више ништа. Ипак, они су активни учесници драме, протагонисти који се (прикључени на погон) крећу по сцени обликујући *живот*, интеракције и артифицијелну друштвеност предмета у неантропоцентричном театарском простору као таквом. Ова дехуманизујућа перспектива приказује фантазматски отклон о коме је говорио Жижек; суочени смо са *немогућом* сликом света у којој предмети око нас контролишу не само себе, већ и сопствени, аутономни живот, без нас, одузимајући нам улогу какву смо претходно имали. Десубјективизација је, по свему судећи, остварена на још једном нивоу: не само да је уметничко дело замишљено ван интимног (естетског и дискурзивног) простора уметника, већ је и његов ефекат био десубјективизујући – као субјект, више нисам сигуран која је моја позиција моћи и контроле, суочавајући се са лиминалним зонама свог фантазма.

Последња категорија анализе савремене уметности у овом поглављу биће идеја метамодернизма. Реч је о филозофско-теоријској платформи

иза које се не крије, попут Рансијерове или Бадјуове мисли, индивидуална (више-мање) метафизички интонирана филозофија, као ни *рефлексивна* (или интерпретација) независног теоријског дискурса иницијално позиционираног ван света уметности. Метамодернизам је, у том смислу, интегрално филозофско поље које се критички позиционира у односу на праксу постмодернизма која му је историјски претходила; одустајући од идеје *краја историје*, истакнути заговорници метамодернизма указују на следеће:

Метамодернизам се креће ради покрета, покушава упркос свом неизбежном неуспеху; он заувек тражи истину коју никада не очекује да ће пронаћи. Ако нам на тренутак опростите на баналности наредне метафоре, рећи ћемо вам да метамодернизам својевољно усваја логику магарца и шаргарепе – коју он јури и никада не успева да поједе, увек остајући изван његовог домаћаја.

(Vermeulen, Akker 2010: 5)

По свему судећи, метамодернизам инсистира на *покрету*; он трага за истином не пристајући на естетизам статичне стварности модернизма (или иронијску те скептичку перспективу какву везујемо за постмодерну перспективу), са сазнањем да ту истину никада неће достићи. Симултано, метамодернизам представља и *одговор* на друштвене, културалне и економско-политичке антагонизме савременог у бити индетерминистичког света што се да приметити и кроз један занимљив неологизам *aesth-ethical* (Vermeulen, Akker 2010: 2). Колизив естетике и етичке дужности уметника читава се кроз неколико стратегија метамодерне уметности које обухватају *реконструкцију текста*, *метаксис* и *структуру осећања*. Пре него што размотримо сваку од њих појединачно, није на одмет осврнути се и на епистемолошку и онтолошку позицију метамодернизма коју пружају његови аутори:

Онтолошки посматрано, метамодернизам осцилује негде између модерног и постмодерног, између модерног ентузијазма и постмодерне ироније, наде и меланхолије те између наивности и знања, емпатије и апатије, јединства и плуралности, тоталитета и фрагментарности, прецизности и амбивалентности. [...] Епистемологију метамодернизма (*као да*) и његову онтологију (између) треба посматрати као пар „оба-ниједно“ у њиховој динамици.

(Vermeulen, Akker 2010: 5-6)

Налазећи се, онтолошки, између два пола – модернизма и постмодернизма – нова филозофска струја није ни њена разлика ни њен прост збир; такву формацију потребно је разматрати у њеном осциловању

између та два на шта нам сугериште епистемологија метамодернистичког покрета. Идеју *као да* треба разумети у крајње кантовском смислу; друштво се, здраворазумски речено, не креће ка неком природном и извесном циљу или сврси свог постојања, али *као да* постоје некакве нити-водиље које су то друштво довеле до моралног и политичког прогреса. Овде примећујемо да су онтолошки и сазнајни ниво метамодернизма, заправо, неодвојиви; тензија модерног и постмодерног оно је што на фундаментално апстрактном нивоу детерминише *као да* епистемологију – кретање савременог друштва резултат је коегзистенција тензичности које то кретање усмеравају и рефлектују кроз својеврсно *као да*. Ипак, чини се да је савремени уметник онај који то друштво може да усмери и да својим стваралаштвом унутар њега интервенише бивајући неанонимна сила или резултанта метамодернистичке епистемологије.

Када је реч о стратегијама какве користе метамодернисти, реконструкција текста се чини подобном за почетак овог истраживања. Успоставивши радикалну дискрапанцу између стварности те њеног симболичког посредовања (оличеног у хиперпродукцији), постмодернизам нас је од исте удаљио и наше размишљање, тиме, обојио скепсом. Циљ метамодернисте је да врати *искреност* путем *реконструкције текста* (где текст треба схватити у најширем смислу) тако што ће вратити *аутентичност* делу уметности; реч је о интринзичној потреби да се *реконструише ауторство* у смислу могућности његовог спољашњег представљања (Shcherov 2020: 573). Оно је, несумњиво, обојено претходно поменутом осцилацијом између стварности и фикције, али без претензије да се сумња, већ да се прикаже (реконструише) *путања стварности* којом је вођен аутор као процес његовог сопственог проналаска и интроспекције. Реконструисати текст, стога, значи и разумети конфликте који се јављају између субјекта писања и стварности, размишљати о прекидима као о местима сопственог узмицања и искрености, а не празних простора у које се може уписати сасвим арбитрарно и еклектично значење. Као подобан пример који следи овакву логику можемо истаћи поему Милене Марковић – *Деца*. Реч је о искреном говору (исповести) ауторке о сопственом и животу једне жене уопште, те свему што он са собом доноси. Читалац не (може да) зна који део поеме је фиктиван, а који се односи на стварне догађаје из живота ауторке; сврховитост се проналази у овој амбивалентности и истрајавању да се о животу *искрено* прича са свим прекидима и резovima који су не само неотуђиви део текста и *структуре осећања* приповедача, већ и моменти сасвим личног узмицања ауторке намењеног како публици тако и самој себи.

Под реконструкцијом текста можемо разумети и *структурирање осећања* као још једну метамодернистичку технику. Реч је о структуралном уједињењу стварности и свести које прераста самог аутора када се дело

и живот у истом изједначе (Shcherov 2020: 572). Једноставно речено, мисао која постаје осећање и осећање које постао мисао – то је смисао *структурирања осећања*. Понирање у интимни простор аутора праћено је идејом да се интервенише и у осећајном простору читалаца. Доста радикална уметничка пракса која одговара оваквој стратегији јесте неостварени перформанс Марине Абрамовић, *Без наслова*, у коме ауторка суочава себе (и публику) са односом мајке и ћерке – у сасвим реперсивној друштвеној атмосфери и приватном простору који је уметницу ограничавао да буде *оно што јесте*, инсистирајући на пројекцијама њене мајке, Марина покушава да разреши ту интринзично личну, али и колективну дилему:

Неостварен концепт

Предлог

Простор галерије

Стојим пред публиком у нормалној одећи. Са стране позорнице стоји сталак с одећом на коме виси одећа коју је требало да носим по жељи своје мајке. Лагано узимам одећу и облачим један за другим део по део. Неко време стојим наспрам публике.

Из десног џепа сукње вадим пиштољ. Из левог џепа сукње вадим метак. Стављам метак у бубањ. Окрећем га. Стављам пиштољ на слепоочницу. Повлачим ороз.

Тај перформанс има два могућа краја.

(Фишер 2019: 33)

Немерљиво важан за историју уметности, овај перформанс говори о поменутом структурирању осећања на начин личног суочења аутора и идентификације публике у том (сасвим интимном) чину. Осим кроз призму метамодернизма, неостварено дело је било предмет анализе психоаналитичарке Жанет Фишер након које, у разговору са ауторком, говори следеће:

То је перформанс Марине Абрамовић.

Преображај *објекта насиља у субјект перформанса*.

(Фишер 2019: 37)

или

То је перформанс Марине Абрамовић.

Инсценација егзистенцијалне дилеме.

(Фишер 2019: 39)

Вративши се теми амбиваленције и комплексном индетерминистичком искуству стварности каквим се бави метамодернистичка уметност, последња стратегија којом ће се аутор овог рада бавити назива се *метаксис*. Реч је о старогрчком термину који мапира *интринзичну тензичност* (осциловање, о чему смо већ говорили) између материјалности и духа, свести и бића, мудрости и ароганције која бива представљена симултано, управо у свом увек двојаком виду (Shcherov 2020: 576). Скулптура Демијена Хрста под називом *Анатомија анђела* говори, према речима аутора, управо о томе, чиме ћемо закључити приказ метамодерних струјања:

Скулптор је спојио духовно и природно у мермерну форму анђеоског женског тела. Са једне стране видимо небеског гласника – о чему сведоче крила и савршено тело весталке која није оптерећена порођајем – док са друге имамо разјапљену материцу и истурене кости створења које има земаљско порекло са лукаво причвршћеним крилима орла. Метаксис, заједно са вајарским занатом, хируршки ствара глатке ивице на телу у облику анђела и жене. Бели мермер обједињује фигуру у једну картографску површину без крварења рељефа.

(Shcherov 2020: 577-578)

* * *

Иако се на први поглед може учинити да претходно описани приступи немају никаквих додирних тачака (и методолошких аберација), испоставиће се да то, заправо, није тако. Пре него што направимо критички осврт на теоријске приступе (и преступе) у истраживању савремене уметности, важно је напоменути да се о теоријама говорило *из њих самих*, задржавајући ентузијазам (или макар покушавајући да се тако нешто учини) оних који су те теорије писали. Перформативна природа теорије подразумева управо то; реч је не само о примену и описивању теоријске платформе или филозофске традиције, већ о покушају да се о уметности говори *кроз њу и из ње*. Размотримо, напослетку, ове теорије појединачно.

Приступ Жака Рансијера наликује на оно што у теорији називамо системским филозофијама; вешто структуриран дискурс који, испоставља се, унутар себе има смисла и може функционисати. Ипак, конзистентност дискурса, из научне перспективе, не значи да је он *оправдан и тачан*. Ревизија историје уметности успостављањем политика или естетских режима уметности као примарних категорија разумевања води неоснованој апстракцији и техничком формализму („фиокама знања“) који се, напослетку, не може не разумети као трансцедентни – што је миљама удаљен термин унутар научног дискурса као таквог. Поред тога, изједначавање политике и естетике је еквивалентно накарадној постмодернистичкој девизи „све је политика“. Без претензије да се

бавимо тривијама тог типа које, поперовски речено, својим тоталитетом садржаја заправо не говоре ништа, ми ову теорију можемо сагледати и из друге, релативно сличне перспективе – шта је основна премиса тврђења да је естетика полигон политичке борбе, њен конститутивни елемент и закон или императив? Аналог овог питања је и питање за Мишела Фукоа – премиса да је свет скуп репресивних система, у основи има које тврђење (чињеницу)? Из претходног се може препознати филозофска фрагилност ових теорија које су, готово независно од стварности, аксиоматски постављене: тумачити све око нас као естетско, признаћете, и није неко епохално откриће будући да највећи део информација о хуманим и не-хуманим системима добијамо посредством чула, а ставити знак еквиваленције између политике и естетике може бити прилично *опасно*. Прави проблем није у простом изједначавању ових феномена, већ о *инверзији перспективе*. Под тим термином подразумевам *упис значења* у феномене из перспективе теорије (њених вредности, интринзичне хијерархије итд.), без разумевања истих кроз њима инхерентни социо-културални контекст. Такво *теоријско отуђење* праћено је претходно поменутом девизим „све је политика“, у нешто другачијем формату. Наиме, овакве теорије допуштају сваки (њима одговарајући) упис значења тиме што се сваки гест или акт политичко-естетске природе (што заиста *може бити* све) може интерпретирати у светлу теорије. На тај начин нестају критеријуми тумачења или услови научног сазнања који су озбиљном теоријском дискурсу преко потребни. Квалитет који проналазимо у делу Жака Рансијера огледа се у идеји отклона од традиционалног погледа на авангардне и постмодерне уметничке праксе инсистирајући на шири поглед који неће обухватити просту и институционализовану друштвену игру посматрача (или публике), кустоса и уметника у њиховим интелектуалним филозофским епифанијама, већ се свој интелектуални улог пружити у разумевању социо-културалних и политичких категорија генезе и постојања дела у свету као таквом. Када је реч о савременој уметности, Рансијер пружа инструкцију каква она треба поново се позивајући на свој филозофски систем. Оно што се овде може замерити јесте став да научна мисао (уколико на научност или било какву тачност уопште претендује) може објаснити одређени феномен, али не и рећи шта друштво, уметник, кустос или било ко други **треба** да ради. Такав став је, напослетку, и у складу са његовом критиком демократије којој, овога пута, нећемо посветити пажњу.

Дискурс Алана Бадјуа се добрим делом може критиковати и из перспективе коју смо претходно представили. Он је метафизичке природе и поред те *метафизичности* се можда ништа друго и не треба критиковати – то је, чини се, довољно. Остајући доследни идеји разумевања савремене уметности, Бадјуов дискурс можемо разматрати и из друге перспективе.

Он, попут Рансијера, расправља о томе *какво треба да* буде савремено дело уметности, али и о томе где се крију пукотине, резови и дискрапанце у којима се њихово својство *уметничког* појављује. Уметност као прекид и отеловљење видљивог, уколико на такав дискурс пристанемо, можда и може имати смисла, али оно не може бити *по себи*; оно је релационо, у-зависности-од па се тако питање премешта у сасвим други простор. Напоследку, Ален Бадју прави фундаменталну разлику између филозофије, уметности, науке и љубави при чему филозофско писање може бити само ефекат уметничке истине. Упутити критику овако радикално подељеном систему на рачун ненаучности може се само изван њега; унутар система, ствари остају несводиве.

Дискурс Жака Лакана је изразито густ и херметичан те се за њега неретко везује и Гонгорино име. Не само да је, лаички речено, *незгодан* за читање, већ је његову мисао потребно познавати *и* систематично *и* кроз њен развој у времену. Како се сам Лакан није посебно бавио уметношћу (док лакановска музикологија, зачуђујуће, и даље живи), сви облици дискурзивног посредовања уметности долазе из накнадних, секундарних читања Лаканове мисли, најчешће кроз призму Жижекове теорије. Савремена уметност је и овде сагледана кроз њену (могућу, потенцијалну или једино-корисну) функцију. Осим етичког императива, методолошки проблем овог приступа да се сагледати кроз оно што називамо *професионалном деформацијом*. Иако се (за разлику од Рансијерове и Бадјуове теорије) психоаналитички приступ усмерио ка човековој когницији (јер се управо на том пољу и одвија перцепција уметности), а не питању онтологије савремене уметности или њених дистинктивних категорија, чини се да таква мисао, из себе саме, ипак не може разрешити питање савремене уметности (сводећи је на термине своје дисциплине, а не услове њеног објективног постојања) или га, ако овој теорији уопште поверујемо, не решава из праве перспективе. Можда је ово погодан тренутак да критику спроведемо на нешто другачији начин – низом питања. Шта је услов (гарант) да је садржај представљене критике једног члана друштва (необходно) еквивалентан трауматичном сусрету са Реалним других чланова? Да ли је савремена уметност *увек локална* у својој појавности и ко заправо суди о њеној *савременој природи*? На концу, да ли се о њој било шта *може рећи* на онтолошком плану с обзиром на то да савремена уметност („треба да“) производи сусрет са Реалним – или је критика/интерпретација само *ефекат писања* и његових учинака на субјекта који не могу мислити (а то значи идентификовати, тумачити и предочавати) савремену уметност као такву?

Испоставља се, приметите читалац, да смо теорију критиковали *из ње саме*. На такав утисак одговоримо афирмативно; радикални епистемолошки релативизам једино се тако да поразити пошто већина

његових заступника није спремна да прихвати крајњу бесмислицу методолошког солипсизма, који нам је познат најмање од Хјума, те који се налази у бити оваквог (данас видимо и врло опасног!) приступа.

Потребно је рећи и неколико речи о метамодернизму, а претходно га и похвалити на врло важном својству – метамодернизам (експлицитно) не говори о томе шта уметност *треба да* ради или каква *треба да* буде. Идејно, указивање на комплексност света такође може бити дочекано са радошћу – да оно није послужило као полигон за конструкцију нама не тако блиских замисли. На почетку, проблем се не налази само у релационој и не сасвим прецизно дефинисаној *онтологији*, већ питању *онтологије* савремене уметности уопште, враћајући се, на тај начин, метафизици. Иако аутори истичу другачије, чини се да је онтологија врло зависна од епистемологије дате у форми релације *као да*. Као и код претходних теорија, инхерентно *дескриптивна*, а не *објашњавалачка* природа наратива исти чини проблематичним. *Перманентно кретање* је, уз осциловање између фикције и стварности, предуслов свих других надконструкција метамодернизма. Оно што можемо приказати као њему јединствену методолошку аберацију јесте велики повратак *искреног ауторства* у ауторовог присуства у делу што, признаћете, ми никада са сигурношћу не можемо установити. Иако метамодернистичке стратегије мапирају специфична својства уметничких дела (или само индуктивно конструишу свој наратив осветљавајући једна, а не нека друга својства са јасним критеријумом узорковања, али не и анамнезе *савременог стања*), чини се да су оне пре конструисане у дистинкцији према постмодернистичком доктрином, него према реалним својствима уметничких дела. Другим речима, теорија метамодернизма пре служи сама себи, него разумевању савремене уметности. Изгледа, што никако није нови феномен, да се теорија отуђује од објективног истраживања услова онто- или филогенезе уметничких дела, покрета и стваралачких платформи бивајући јој битнији статус других (најчешће неуспелих) теоријских пракси.

Суочење са претходним теоријама аутору текста више оставља утисак *незнања, непознанице* савремених уметности, *раскорака* или *искорака* који нисмо ни направили у овом пољу, него проблематичности теорија као таквих; циљ теоријских струјања би, кроз здраворазумску перспективу, *требало да* буде сазнање, а не пука реторика која је, чини се, ипак доминантна категорија расправе.

Парцијалне теоријске праксе: диверзитет приступа

Многи аутори су се одважили да о савременој уметности говоре у мање општем, а више специфичном и теоријски утемељенијем смислу; Никола Бурио и Тери Смит само су неки од оних који савременим

уметничким праксама приступају из интегралне и високо специјализоване перспективе (бивајући не само теоретичари, већ и кустоси итд.). Без претензија да њихове погледе одмах поставимо на научни пиједестал, размотрићемо основна својства и претпоставке истих.⁶

Иако најпознатији према својој теорији *релационе естетике*, Никола Бурио иза себе има озбиљну каријеру кустоса и галеристе, као и неколико других, веома истакнутих радова (*Постпродукције* и *Алтермодернизма*). Видевши да су се већ '90 година догодиле корените промене у друштву, Бурио је мапирао неколико (према његовом мишљењу) важних одлика савремених уметничких пракси рекавши, већ на самом почетку, да *нова авангарда* више не припрема и не најављује будуће светове, већ обликује оне који су јој на располагању (Бурио 2020: 23). У том смислу, идеја релационе естетике се да видети из следећих редова:

Уметничко дело не треба да ствара неку измишљену и утопијску стварност, већ да установљава видове постојања и моделе деловања у оквиру већ постојеће реалности, независно од мерила које уметник бира.

(Бурио 2020: 23)

Аутор нас суочава са новом идејом уметничке форме: она је проширена и више не подразумева делу иманентан поредак знакова, већ настаје у директном садејству дела и публике пружајући нове модалитете њихове (зависне и независне) коегзистенције. На тај начин је аутор установио и други важан критеријум савременог уметничког рада који се тиче материјалности дела; више није реч о избору средстава и материјала зарад пуког истраживања истих, већ као средстава за остварење одређених циљева (релација, ефеката и модуса сапостојања) оличених у идеји постпродукције:

Постпродукција преузима облике знања које генерише изглед мреже (како наћи сопствено место у културном хаосу и како из њега извући нове модусе

⁶ Сложена мисао Бориса Гројса ће овом приликом бити изостављена из практичних разлога. Изузетно важно за развој мисли о савременој уметности, Гројсово истраживање се може предочити кроз две категорије анализе које разматрају „постсоцијалистичку“ и „уметност у доба културе“ у оквиру које он препознаје домете савремених уметничких струјања. Централно место у савременом стваралаштву за Гројса заузима инсталација, *проширени простор* музеја или галерије који настаје у сложеним релацијама са друштвеношћу унутар (посредством) симболичких топологија. Мапирање дихотомија попут ново/старо, политичко/неполитичко, јесте *исконско својство* инсталације као савременог уметничког облика који има за циљ да мапира садашњост – поред идеје о уметничкој документацији као главном *медију* савремене уметности. Гројс, стога, завређује далеко више пажње, али би се критике упућене овом аутору могле наћи у критикама других (као и афирмативне критике). Рад превасходно има за циљ разумевање методолошких аберација у сагледавању савремених уметничких пракси те смо склони да овом приликом прикажемо неке друге теоријске моделе. Увод у Гројсову мисао може пружити дело *У току* (Службени гласник, 2020).

продукције). Заиста, запањује то што су алатке које уметници данас најчешће користе, у настојању да произведу релационе моделе, већ постојећи радови или формалне структуре; као да је свет културних производа и уметничких дела конституисао независне нивое који би могли да обезбеде алатке за повезивање индивида; као да успостављање нових форми друштвености и истинска критика савремених облика живота укључују другачији став у односу на уметничку заоставштину, кроз продукцију нових односа према култури уопште, а посебно према уметничком делу.

(Бурио 2020: 130)

На трагу мисли о проширеној и хуманизованој форми уметничког дела, аутор истиче да је јединица (идеолошке, политичке, културалне) анализе данас *изложба*, а не сингуларно дело (Бурио 2020: 81), при чему форма постаје колективни феномен и, сасвим извесно, непредвидива у својим констелацијама. Ефекат таквог разумевања савремених пракси налази се у интегралном естетском искуству публике. Уметност, како тврди аутор, има за циљ да смањи аутоматизам у нама и да поништи сваки априорни одговор о ономе што (не само током изложбе, већ и након ње) опажамо (Бурио 2020: 90). Користећи се најразличитијим техникама обликовања и (пост)продукције дела, уметници историју доживљавају као својеврсну пијаци естетика и значења бивајући *семионаути* односно они који за публику конструишу и посредују (простор производње) значења (Бурио 2020: 125-2020, 145, 120).

Настао као назив изложбе, термин *алтермодерност* пре означава одређену врсту уметничких дела која настају него период у историји уметности (иако га аутор сагледава и на онтолошком и на епистемолошком плану). Иако кратак, текст о *алтермодернизму* истиче неколико важних категорија савремене уметности дефинишући, симултано, свој наслов:

Сва ова дела желе да нам покажу да, у алтермодерном добу, кретање постаје метод цртања и да се уметнички стилови и формати од овог тренутка морају посматрати у светлу миграција, дијаспора и егзодуса. [...] Дело чини мрежа значења чије контуре исписује сам уметник или уметница, који одређују кретање дела у времену и простору: његово кружење.

(Бурио 2020: 209)

Алтермодерно доба је, сасвим оправдано, доба релационе естетике. Враћајући се на пређашњи дискурс, аутор нас упућује на иманентно модернистички обрт, према коме се дела крећу унутар друштвеног простора у бесциљном и бесконачном трагању. Како је сама производња значења арбитарна (у зависности од контекста, простора и времена у коме се дело излаже), *алтермодерност* се, према томе, дефинише као својство дела пре него у смислу историјског периода. Ипак, узевши у обзир почетак цитираног параграфа, питање алтермодерног доба остаје

отворено. Надаље, аутор говори о алтермодерности на нешто другачији начин:

Структура уметничког дела, то јест начин на који дело настаје, одаје своју *савременост* самим чином скупљања и организације хетерохроних елемената: одложено (као кашњење) коегзистира са непосредним и антиципираним тренутком, на исти начин као што документарно коегзистира са фикцијом – не на основу акумулације (као постмодерни барокizam), већ у настојању да се открије онај облик наше садашњости у којем се преплићу нивои и временске осе стварности.

(Бурио 2020: 219)

Алтермодернизам подразумева хетерохронију која није сврховитост по себи, већ метод којим се мапирају нивои друштвене, културалне и историјске стварности дајући одговор на питање шта се то историјско, културално са једне те прошло и будуће са друге стране налази у (увек одлазећем) садашњем тренутку те како оно, на нивоу аналогије или корелације, у њему интервенише (стварајући, примера ради, идеолошки фантазам). Дело које је на трагу ове идеје (односно које *трпи* упис свих ових теоријских конгломерата) је исценирана фотографија српске уметнице Тање Остојић под називом *Европа*; реч је о (ре)продукцији наог женског акта који се ослања на дело Густава Курбеа, *Рођење света*, те који на месту гениталија поставља доњи веш са знаком *Европске уније*. Релациони карактер дела огледа се у полемици која је настала (посебно) након отварања изложбе којој су присуствовали политички званичници. Поред елемената постпродукције, дело се да разумети и као алтермодернистичко. *Пукотине* које постоје у стварности и животу жене која живи и ради у Европској унији (посебно као емигранткиња), уметница је вешто предочила дубоко интимном и интригантном сликом реализма насталом као поруџбина турског дипломате за интимни чин самозадовољавања. Производња значења, чини се и данас, никада није престала.

Питање савремене уметности, како смо нагласили и на почетку, питање је услова њене онто- и филогенезе: унутар каквог и како-одређујућег света она настаје и постоји? Да би се одговорило на ово важно је, према Терију Смиту, разумети темељније питање које се тиче *савремености* – локалног и глобалног социо-културалног контекста у коме дело настаје и траје представљајући *тачку пресека* различитих димензија људске стварности. Мапирање савремености и критички осврт на њу аутор остварује следећим речима:

[...] савременост се управо састоји из убрзања, свеприсутности и константности радикалних раскида перцепције, неусклађености начина

гледања, процењивања истог света, у актуелној коинциденцији асинхроних временитости, у упорној контингенцији разних културалних и друштвених мноштвености које су окупљене тако да потцртавају нарастајуће неједнакости у њима и међу њима.

(Смит 2014: 26)

Не постоји, наставиће аутор, осећај *вашег* или *нашег* времена јер се оно никако не може протегнути довољно да досегне своју супротност. Стога, савременост треба схватити као неухватљив, динамичан појам који се може апстраховати спрам различитих нивоа стварности, али који се мења, истовремено мењајући и стварност (уметности). Не треба сметнути са ума да се Тери Смит овим питањем бавио и из конкретне аналитичке перспективе не допуштајући да концепт савремености буде пука теоријска конструкција. Са друге стране, он није ни сасвим нови појам, те је аутор, у једном делу текста, направио осврт на његове покретљиве, врло порозне границе (Смит 2014: 38-47). Смитов осврт подразумева разматрање политичких, економских те друштвених утицаја по савремену уметности и савременост (Смит 2014: 28-35) – без које се уметничке праксе, као такве, не могу замислити, те њихов диверзитет мапира на глобалном нивоу својом познатом концепцијом *струја* уметности:

Први (скуп), јер је највидљивији, јесте наставак модерних пракси, веровања и аспирација, укључујући њихову активну обнову, њихову непрестану, али увек делимичну и можда све мање и мање ефикасну обнову код водећих, најславнијих и најскупљих уметника данашњице. (Назвао сам ове покушаје, са намерном провокацијом на ум, „ремодернизам; и „ретросензационализам“). Овој струји прети и у многим местима је превазилази друга која следи транснационални заокрет у свету (њихову геополитицку савременост), уметност која се углавном ствара изван евроамеричких центара и која је посвећена постколонијалној критици. Њену обузетост идентитетом, националношћу и традицијом деле и уметници у егзилу и дијаспори, као и они са критичким перспективама који делају у центрима. Уметност ове врсте пуни главне интернационалне изложбе, посебно бијенала, и све више је сакупљају музеји и други. Трећа струја је стално нарастајућа група (углавном младих) уметника који раде у мањим размерама и са скромнијим, но ништа мање битним амбицијама него оних из других струја. Делајући колективно, у умреженим групама, слободним удружењима или појединачно, ови уметници размишљају о променљивој природи времена, места, медија и расположења у свету око њих. (Смит 2014: 67)

Поред опште схеме коју пружа, аутор мапира и уметничке праксе у транзицији (такође кроз схематске приказе) без давања есенцијалистичког одговора на питање *шта је савремена уметност* те

без централизације дискурса о вредности дела. Важан искорак направљен је и у погледу категоризације њеног историјског развоја; више није реч о томе да је након (високог) модернизма уследио постмодернизам кога, надаље, наслеђује савремена уметност. Смит пише о *синхроно* мишљеним *дијахронијама* западноевропске, источне и уметности друштава у транзицији (Смит 2014: 69-81). Такав поглед је вишеструко користан јер историја уметности, путем резова које прави, конструише погледе на нешто што је одвећ-већ неухватљиво и дивергентно, а то је историја као таква. Не пристајући на супстанцијалистички дискурс, аутор ипак износи своје мишљење о *природи* савремене уметности:

Шта је савремена уметност данас? За мене, она изгледа као позно модерна која, полусвесна да је одвећ лако усклађена са временом, наставља да користи кључне покретаче модернистичке уметности: рефлексивност и авангардни експеримент. [...] Надасве, она одговара на услове који су већ савремени на мноштвене начине и на изгледе да је то уметност која ће бити заувек: увек и само савремена.

(Смит 2014: 74, 81)

Иако се у јавном дискурсу доживљава као ексцесна и увек нова, Смит утврђује да се једноставно ради о техникама модернизма: рефлексивији и експерименту. Наравно, битно је одређена односом према центрима моћи, али не на начин њене конструкције или улоге, већ начина на који комуницира и рефлектује услове *своје савремености*. Између редова (што никако није блиско научном методу!) можемо тврдити да савременост саме уметности није уписана у њу на онтолошком, естетском или епистемолошком нивоу, већ да се треба разумети у спрези са контекстом његове генезе: савремена уметност је она која постоји у и са временом – на различитим просторима и економско-политичким и другим културалним пејзажима. Ипак, аутор нас је предухитрио:

Праћење савремености **сваког уметничког дела** (болд: М. В.), у оквиру већих сила које обликују ову садашњост, задатак је савремене историје уметности. (Смит 2014: 68)

* * *

Иако на први поглед не изгледа тако, постављање *проширене форме* (*релационе естетике*) као императива савремене уметности поново доводи у питање *природу* овог исказа. Релациона естетика инклинира пре ка онтолошком него ка просто дескриптивном (индуктивно изведеном) закључку што је њен први проблем. Са друге стране, није ли сва уметност у извесном смислу *релациона*? Овакав теоријски искорак, без обзира на

своју проблематичност, указује на извесне промене у уметности што јесте вредност Буриоовог дела; проширена форма засигурно није *conditio sine qua non*, али јесте показатељ знатних историјских транзиција пост-концептуалних пракси. Текст о постпродукцији је важан превасходно као историјски или документарни материјал. Он мапира различите технике рада и стваралаштва уметника сведочећи о *материјалној* или *техничко-реализаторској* природи савремене уметности иако о њеном статусу експлицитно не расправља. Питање архивског и документарног рада у пољу уметности није тривијално па стога ни његово интересовање за постпродукцију као проширену технику рада није од мале важности. Не смемо се не осврнути и на појам *алтермодернизма*. Дат у епистемолошко-онтолошком облику, он више представља дистинктивну категорију спрам постмодернизма и стриктно семантичко-естетких простора које је освојио него мисао о савременој уметности. Чини се да је аутор карактеризацијом једне изложбе желео да успостави нови историјски рез што, ипак, није сасвим изводљиво; многострукоост савременог друштвеног и уметничког простора указује да такви покушаји нису могући, као и да свака епистема мора бити мишљена у конкретном, локалном простору. Вредност Буриоовог разматрања налази се и у разматрању позиције уметника не само *унутар* или *кроз* уметничка дела, већ у врло конкретном социо-културалном простору као субјекту производње, потрошње, као и свих других активности.

Пресудни корак који Тери Смит чини у својој теорији савремене уметности јесте експлицитно разматрање услова *савремености*; она је покретљива и локална, зависна од различитих варијабли друштвености и културе, али никад одвојива од уметничке праксе унутар конкретног геополитичког простора. У том смислу, савремена уметност разумева се као уметност у *садашњем тренутку* унутар различитих контекста и спрам различитих активности. Такав приступ у извесном смислу *брише* вредносну карактеризацију сваке па и савремене уметности што је дуго времена био оптерећујући (али историјски врло важан параметар те критеријум анализе и афирмације). Размишљајући о категоризацији различитих пракси, оне несумњиво морају ићи спрам установљених *термина* не због њихове есенцијалистичке природе или некаквог имагинарног историјског прогреса – од ларпурлартизма до савремене уметности – већ из стриктно прагматичних разлога што аутор имплицитно показује. Величина Смитовог доприноса огледа се и у покушају да се глобална уметничка продукција (што значи **и** центра **и** маргине) сагледа из објективне, десубјективизујуће перспективе; мапирање струја (образаца *кретања* уметности) јесте искорак у тумачење дела уметности *спрам сила друштвеног поља* (бурдијеовски речено), а не из *ње саме* – што је доминантан поступак како метафизичког есенцијализма тако

и индуктивног закључивања које је, у односу на индетерминистичку природу инхерентну друштвеној стварности, увек осуђено на *грешку*. Ипак, Смит се могу упутити и извесне критике; уметност, као *ефекат* културе, захтева темељније разматрање услова сопствене [ре]продукције са антрополошког и социолошког становишта пре него унутар дискурса теорије уметности која, у извесном смислу, трасира уметност као *основну јединицу* своје анализе; не ради се о томе да из категоризације *уметности и друштва* кажемо нешто о савременом стваралаштву, већ да мапирамо геополитички простор појавности (простор могућег) новог, другачијег са једне и локално-другачијег са друге стране. Уметност је, поред наведеног, перцептивно-когнитивна категорија која своје рефлексије задобија на друштвеном и културалном плану и зато је ова перспектива такође врло релевантна – можда не толико за разматрање *савремене уметности* и питања *шта она представља*, али несумњиво за размишљање о стваралаштву и перцепцији уметности као таквој. По свему судећи, Смит је пронашао траг релевантног мишљења уметничке продукције који показује својства пронаучног мишљења; негирање идеје да је теорија уметности наука, већ дискурзивна пракса конструкције има смисла из друге перспективе, али, искрено говорећи, сумњам да би теоретичар уметности пристао да своју или теорију својих колега назове реторичком пре него утемељеном праксом говора о уметности.

[Про]научни приступ: на раскршћу хуманистике

Истраживање (савремених) уметничких пракси захтева, несумњиво, разматрање емпиријског узорка што значи скупа уметничких дела актуелне уметничке продукције. Мапирање савременог стваралаштва, какво смо имали прилике да видимо у претходним редовима, своди се на *индуктивни метод са предубеђењем* – односно на сакупљање дела које симболички и естетски одговарају теоријској парадигми коју аутор заговара. Ипак, нисмо склони дискредитацији баш свих естетско-симболичких вредности које ове или неке друге теорије препознају као *савремене*, већ је потребно преиспитати услове њихове производње те њиховог супериорног статуса у одређеном културалном контексту. Смит је, у том смислу, био на добром трагу када је установио категорију *савремености* – јасно дефинисаног простора који конструише дискурс уметности и динамику поља његове производње. Наравно, склони смо мишљењу да тај концепт није универзалан у смислу његовог глобалног карактера те се увек треба разматрати у конкретном контексту. Ипак, вративши се на тему емпиријских студија, истраживању савремене уметности недостаје систематична анализа тржишта уметничких добара, институција њиховог симболичког и економског посредовања, те образовних центара моћи – академија, универзитета итд. Све наведено

доводи до закључка да се питање (савремене) уметности далеко више креће у домену социологије културе, него теорије уметности (независно од врсте уметности); на такав закључак наводе, пре свега, парцијални дискурси унутар једне уметничке праксе који не пружају прилику за систематични приступ. Са друге стране, уметничко поље је интегрални део друштвеног поља и оно не постоји у *својој аутономији* на онај начин на који то најчешће посматра теорија уметности.

Секундарни, али не безначајан феномен јесте питање саодношења дискурса (о) уметности и њихове *интеруметничке* валидности; различите теорије постмодернизма напосто не могу објаснити појаве у историји музике која се врло разликује од других историја уметности. Такве теорије, једноставно, не могу бити *универзални модели* који обухватају све *дијахроније* свих уметничких пракси – што не може нити једна теоријска пракса. Проблем са којим се теорије савремених уметности такође суочавају је проблем њиховог *саодношења* што се јасно види на примеру метамодернизма; реч је о дискурсу који је далеко више конструисан у односу на друге теорије, него у односу на стварност или сопствену мисао – сведен на своја порицања, пре него на конзистентну теорију.

Као што је вешт читалац могао приметити, *идеја савремености* (њена анамнеза) коју смо приказали на самом почетку, такође је *конструкција* (признајемо, изразито сведена); наравно, она то не мора бити уколико јој се приступи са дистанце: из објективне и комплексне антрополошко-социолошке перспективе како сваки наредни дискурс или говор о уметности не би био *конструисан* спрам друге *конструкције*. Уколико желимо да будемо сасвим експлицитни, теорија уметности се данас не позиционира као секундарни дискурс о уметности, већ као конститутивна пракса говора и симболичког конструисања вредности уметничких дела. У том смислу, задржавајући формат какав данас поседује, теорија уметности *интегрални је део* (није независно и објективно поље сазнања) уметничког света учествујући у њеној динамици, афирмацији вредности о чему експлицитно говоре наредни редови Пјера Бурдијеа:

Произвођач вредности уметничког дела није уметник него поље производње као свет веровања који производи вредност уметничког дела као фетиша, стварајући веровање у стваралачку моћ уметника. [...] Дакле, мора да се узму у обзир не само директни произвођачи дела у чињеничном стању (уметник, писац, итд.), него такође скуп чинилаца и институција које учествују у производњи вредности дела путем производње веровања у вредност уметности уопште и у дистинктивну вредност оваквог или онаквог уметничког дела, критичког, дела историје уметности, издавачког, управника галерија, продаваца, кустоса, колекционара актере ауторитета посвећивања, академија, салона, комисија...

(Бурдије 2002: 323)

Епилог овог рада може бити покушај да се сасвим укратко методолошки оцртају границе и услови истраживања савремене уметности. Пронаучни приступ не би требало да се заснива на дистинктивним категоријама савремене уметности, нити на питању шта би она *требало да буде* (етичка перспектива) те шта *она јесте* (онтолошка перспектива). Императив анализе би, у том смислу, требало да буде разумевање (врло) комплексних (структуралних) друштвених феномена који представљају **УСЛОВ** уметничке продукције у динамици са уметничким пољем. Другим речима, потребно је кренути из *поља могућег* односно из друштвене перспективе која обезбеђује простор да се уметност, као таква, генерише.

Уколико је знатижељни читалац очекивао да ћемо, напослетку, пружити некакву (по могућству општу!) теорију савремене уметности, мораћемо да га разочарамо; на трагу идеје да наука може да објасни природне и друштвене феномене, али не и да каже *шта треба* радити или *како треба мислити*, питање савремене уметности треба сагледати у том светлу – савременост није онтолошка или епистемолошка категорија, то је *свеукупно стање* уметничког поља продукције у тренутку говора или садашњости у свим својим, сасвим одвојеним или зависни дијахронијама на геополитичком плану. Не заборавимо, на концу, читаоца упозорити и на постојање једне неретко заборављане појаве коју ми називамо *културалним индетерминизмом* оличеног у трансформацији термина теорије уметности њиховом апропријацијом од стране уметничких пракси које, потом, делују на његово редефинисање. Чини се да су консеквенце оваквих пермутација очигледне те да их не морамо разјашњавати. Интеракција уметности и теорије представља перманентну промену и филозофске мисли и стваралаштва у бескрајном кружењу истих чему тренутно сведочимо, али и учествујемо.

Литература

- Асун 2017: П. Асун, *Лакан*, Лозница: Карпос
Бадју 2020: А. Бадју, *Тезе о савременој уметности*, Београд: Факултет за медије и комуникацију
Батлер 2007: К. Батлер, *Постмодернизам*, Сарајево: Шахинпашић
Бурдије 2002: П. Бурдије, *Правила уметности*, Нови Сад: Светови
Бурио 2020: Н. Бурио, *Релациона естетика / Постпродукција / Алтермодерност*, Београд: Факултет за медије и комуникације
Vermeulen, Akker 2010: T. Vermeulen R. Akker, Notes on metamodernism, *Journal of Aesthetics & Culture*, 2:1, 5677, 1-14
Делез, Гатари 1995: *Шта је филозофија?*, Нови Сад: ИКЗ Зорана Стојановића
Жижек 2016: С. Жижек, *Како читати Лакана*, Лозница: Карпос

- Зане Шоу 2009: Д. Зане Шоу, Ален Бадју, у: А. Ерјавец, М. Шуваковић (ур.) *Фигуре у покрету*, Београд: Аточа, 645-658
- Јансон 2016: Х. В. Јансон, *Историја уметности*, Београд: Беген комерц
- Колшек 2009: К. Колшек, Жак Рансијер, у: А. Ерјавец, М. Шуваковић (ур.) *Фигуре у покрету*, Београд: Аточа, 658-678
- Лиотар 2005: Ж. Ф. Лиотар, *Постмодерно стање*, Загреб: Ибис
- Премате, 1997: З. Премате, *Дванаест лаких комада*, Београд: Просвета
- Рансијер 2005: Ж. Рансијер, *Расподела чулног – естетика и политика*, *Трећи програм 125/126, I-II*, 319-342
- Фишер 2020: Ж. Фишер, *Разговор психоаналитичарке и Марине Абрамовић*, Београд: Службени гласник
- Смит 2014: Т. Смит, *Савремена уметност и савременост*, Београд: ОрионАрт
- Schcerov 2020: V. I. Schcerov, *Philosophical Aspects of Metamodernism*, *Genero e Interdisciplinidade, Vol. 2, No. 1*, 567-588
- Џенкс 2015: Џ. Џенкс, *Постмодернизам*, Лозница: Карпос
- Шуваковић 2016: М. Шуваковић, *Уметност и политика*, Београд: Службени гласник

**ON THEORIES OF CONTEMPORARY ART:
APPROACHES/TRANSGRESIONS OF THEORETICAL
PARADIGMS, PHILOSOPHICAL MEDIATIONS, AND MYTHOLOGY**

S u m m a r y

Theories of contemporary art that are known today as the most influential, became dominant in the 1990s and at the beginning of this century. They represent a reaction to the inert field of postmodernism and inadequate theoretical platforms that were not able to identify and explain new art, that is, the onto- and phylogeny of art-in-upcoming. The theories that will be the focus of our analytical approach can be classified into three categories: philosophical mediations, partial discursive practices and theoretical paradigms that, as such, will be presented in an integral overview. Our goal is, in a certain sense, a methodological demarcation of scientific and non-scientific approaches and a critical review of the theories of contemporary art through a review of the fundamental methodological conditions for (pro)scientific analysis of socio-cultural phenomena.

Key words: contemporary art, philosophy/theory, sociology of culture, scientific paradigm, local/global