

STUDIJA SLUČAJA...

Olivera Erić

... pokušaj (re)definisavanja odnosa između kustosa i umetnika unutar institucije savremenog umetničkog tržišta

Polazeći od teorijskih postavki Marine Gržinić koje pokazuju načine na koje umetnički rad postaje deo tržišta Prvog kapitalističkog sveta, Bogdana Ilića o mogućnostima tranzicije ka "novom"/"drugačijem" društvenom sistemu, Kjelle Nordstroma i Jonasa Ridderströma o nastupajućem "novom" dobu "fanki biznisa" (funky busine\$\$), kao i uz pozivanje na interpretacije radova Mladena Stilinovića, Tanje Ostojić, Antee Arizanović, Nevene Popović, Milene Putnik, Snežane Arnautović i Vesne Đuričić, ovaj rad će pokušati da (re)definiše odnos između kustosa i umetnika unutar institucije savremenog umetničkog tržišta.

Rečenica-projekat umetnika **Mladena Stilinovića**: "An Artist Who Cannot speak English Is No Artist" (Umetnik, koji ne zna engleski, nije umetnik), za Marinu Gržinić¹ predstavlja rečenicu, koja je 90-ih godina 20. veka, obeležila početnu ideološku matricu globalnog kapitalizma i postsocijalističke umetnosti koja je polako postajala deo kapitalističkog tržišta. To je bila izjava/savet upućen umetnicima zemalja u tranziciji od socijalizma ka kapitalizmu, kako treba da se ponašaju kako bi im pristup na zapadno tržište bio omogućen. Danas se Stilinovićeve izjava može modifikovati rečenicom: "Umetnik, koji ne zna **dobro** govoriti engleski, nije umetnik!" (An Artist Who Cannot speak good English Is No Artist). Za Marinu Gržinić, ovako (ispravljena) rečenica predstavlja veliku

¹ Vidi: Marina Gržinić Mauhler, "O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminaciju", u *Filozofski vestnik*, Letnik XXVI, br. 3, Ljubljana, 2005, 115-125; Marina Gržinić, *Avangarda i politike*, Beograd, 2005, 151-165.

performativnu i snobovsku lekciju Prvog kapitalističkog sveta, koju umetnici zemalja u tranziciji moraju da nauče, ako žele da opstanu na zapadnom tržištu. Stoga je umetnost Drugog sveta (nekadašnje zemlje Istočne Evrope) i Trećeg sveta (azijske i afričke zemlje) prinuđena da čeka na uključenje u umetničko tržište Prvog sveta (Sjedinjene Američke Države, zemlje Evropske unije), sve dok ne pribave "pravi" šablon umetničkog stvaranja, odnosno, dok ne ispune zahteve standardizacije umetnosti, koje uspostavlja i diktira globalni kapitalizam. To znači da će rad biti prihvaćen na umetničkom tržištu Prvog kapitalističkog sveta, samo ako je "estetizovan" i "apstrahovan", tj. ako je formalno vezan za nove (digitalne) tehnologije i ako je sadržinski ispražnjen od (lokalnih) specifičnosti okruženja u kojem je nastao, kao i od svake ideje otpora postojećem kapitalističkom sistemu.

Rušenje mita o navodno "nevinom" umetničko-poslovnom odnosu koji se upostavlja između umetnika i kustosa, realizovala je svojim projektima/performansima umetnica **Tanja Ostojić**. Na otvaranju 49. Venecijanskog Bijenala 2001. godine, Tanja Ostojić je izvela performans "Biću tvoj anđeo". Ona se pojavljivala pored Haralda Szeemanna, direktora 49. Venecijanskog bijenala, dok je držao press konferencije ili radio u svojoj kancelariji, odevena u skupe, elegantne toalete, čuteći ili samo se smešeći. Ovu venecijansku avanturu Tanja Ostojić je povezala sa svojim ranije izvedenim projekom pod naslovom "Crni kvadrat na belom" sa jasnom referencom na Kazimira Maljeviča. Kompoziciju crnog kvadrata na belom, dobijenu stilizovanjem stidnih dlačica svoga pubisa u obliku "Maljevičevog (crnog) kvadrata", koji se nalazi na njenoj (beloj) koži, Tanja Ostojić je odštampana kao razglednicu za 49. Venecijanski bijenale. Osim na razglednici, Maljevičevski oblikovan supematistički publični ulaz, mogao je "stvarno" da vidi samo direktor 49. Venecijanskog bijenala Harold Szeemann, kako bi objavio da je "skriveni Maljevič" između nogu Ostojićeve zvanično uvršćen u selekciju radova Bijenala u Veneciji.² Nagoveštavajući svojim projektima moguću seksualnu vezu sa glavnim kuratorom Venecijanskog bijenala, Tanja Ostojić se izložila sudu javnosti, bivajući u očima većine okarakterisana ili kao đavo (zlo) koje zavodi, ili kao prostitutka ili kao escort girl (devojka za pratnju). Stavljajući se u ulogu umetnika koji mora da se "prostituiše" kako bi zadobio pažnju priznatog kustosa, koji će ga, zatim, dalje promovisati (plasirati)

² Vidi: Marina Gržinić, *Situated Contemporary Art Practices, Art Theory and Activism from (The East of) Europe*, Ljubljana, 2004, 25.

na umetničkom tržištu, Tanja Ostojčić je pokazala "perverznu" stranu odnosa koji se danas uspostavlja između umetnika i kustosa.

Razotkrivanje načina na koji funkcioniše institucija umetničkog tržišta nastavlja i umetnica **Antea Arizanović**. U svom radu "Budi moj sponzor" (Be My Sponsor) Antea Arizanović imitira poznate ikone pop kulture Merilin Monroe i Madonnu. Najpoznatija ženska holivudska ikona Merlinka peva "Dijamanti su devojci najbolji prijatelji" (Diamonds are a girls' best friends), upisujući se u istoriju kao plavuša koja traži milionera. Dvadeset godina kasnije svetski poznata pevačica Madona, u video spotu "Materijalna devojka" (Material Girl), prikazuje savremenu verziju devojke koja će sve učiniti da bi zadobila materijalno bogatstvo. Smeštajući svoj lik u centar prikaza, umetnica imitira obe, tragajući za boljim životom pod sloganom "Be My Sponsor". Time Antea Arizanović ukazuje da umetnost traži novac, publiku i divljenje, kao i umetnika-glumca koji mora da se "nudi" i "prodaje" na (umetničkom) tržištu. Ovim radom je Antea Arizanović, isto tako, pokazala da umetnik danas mora da traži sponzora/donatora kako bi realizovao svoj projekat i zauzeo što bolju poziciju na umetničkom tržištu. Može se reći da je "umetnost sada sve više sponzorisan od strane komercijalnih kompanija, što vodi ka novoj uzajamnoj zavisnosti umetnosti i advertajzinga."³ Zato sve učestalija pojava na globalnom umetničkom tržištu, postaje kupovina gomile radova odabranih umetnika ili pokreta pre otvaranja same izložbe. "Za meteorski uspeh umetnika Schnabela, najviše su zaslužni Charles i Maurice Saatchi, tadašnji vlasnici globalne advertajzing agencije 'Saatchi and Saatchi', koji su postali oličenje komercijalne patronaže."⁴

Ističući da "izložbe imaju svoje vlasnike i da umetnička dela imaju svoje robne marke", Marina Gržinić ukazuje da se specifično označavanje sada odvija dodeljivanjem marke koja uspostavlja novi vlasnički odnos.⁵ To znači da u stvaranju umetničkog tržišta danas najviše učestvuju kritičari, kustosi, trgovci (dileri) i kolekcionari, koji imaju moć (institucionalnu moć) da nekog umetnika ili pravac promovišu. U toj artikulaciji moći, teorija ima posebnu funkciju: "ona

³ David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000, 199.

⁴ Ibid., 208.

⁵ Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Zagreb, 2005, 132-133.

hegemonijske postupke snadbjeva metodologijom.”⁶ “Brojni simpozijumi, seminari, forumi, organizovani sa svrhom da podupru izložbe i globalne kulturne projekte, omogućavaju kruženje jednih te istih teoretičara i kreatora javnog mnjenja i predstavljaju reprodukciju kapitalističkog mehanizma na teorijskoj ravni.”⁷ U tom mehanizmu “samo neki ‘pisci’ imaju semiotički status autora nekog teksta, kao što samo neki učesnici i ‘aktanti’ imaju status vlasnika i izumitelja.”⁸ Da bi postalo deo globalnog umetničkog tržišta, umetničko delo mora da “pribavi” šablon umetničkog (re)produkovanja i da “obezbedi” potporu teorijsko-kritičkog pisanja, koje uspostavlja i diktira Prvi kapitalistički svet (Sjedinjene Američke Države i Zapadna Evropa). Stoga se i javlja upitanost da li se postojeći odnosi moći između kustosa-teoretičara i umetnika-stvaraoca unutar institucije savremenog umetničkog tržišta, mogu uspostaviti (promišljati) i na drugačiji način.

Uspostavljanje “drugačijeg” odnosa saradnje između kustosa i umetnika je vezano za uspostavljanje “drugačije” ekonomije tržišnog funkcionisanja, odnosno, za uspostavljanje “drugačijeg” društvenog sistema. Teoretičar Bogdan Ilić ističe da se danas sva društva nalaze na prekretnici: visoko razvijene zemlje sveta se nalaze na prelazu iz industrijske u informatičku revoluciju, zemlje realnog socijalizma na prelazu iz komandne na tržišnu privredu, dok se nerazvijene zemlje nalaze u fazi velikih napora za prevazilaženjem praga nerazvijenosti. Stoga se kraj 20. i početak 21. veka može označiti kao prelazni (tranzicioni) period u kojem se uzajamno prožimaju dva do sada vladajuća društvena sistema (kapitalizam i socijalizam), dok se istovremeno otvara prostor za nastanak “novog”/“drugačijeg” društvenog sistema koji bi mogao biti ekonomsko efikasniji i socijalno pravedniji od prethodna dva. Taj “novi” društveni sistem koji bi u sebi uspeo da sjedini ono što je najbolje i iz kapitalizma i iz socijalizma, neki nazivaju “kapitalizacijom socijalizma” ili “socijalizacijom kapitalizma”, a neki “postindustrijskim društvom” ili “informatičkim društvom” ili “digitalnim društvom” ili “programskim društvom” ili “menadžerskim društvom” ili “novim socijalizmom”. Stoga je neophodno uložiti napor u stvaranje (alternativne) strategije razvoja “novog”/“drugačijeg” društva, koja neće nastaviti sadašnji put razvoja globalnog kapitalizma, niti će pasti u iskušenje lokalne obnove

⁶ Ibid., 136.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., 137.

prethodnog sistema socijalizma, već će uporedo koristiti dva koncepta ekonomskog razvoja – od kojih se jedan oslanja na angažovanje sopstvenih snaga, a drugi na angažovanje inostranog kapitala. Ali, kako ističe Bogdan Ilić, u potrazi za tim “novim”/“drugačijim” društvenim sistemom, nema sveobuhvatnih, gotovih pravila kojima bismo se vodili. Svaka zemlja treba da razvije model tržišne privrede koji bi bio prilagođen njenim specifičnostima, a ne samo jednostavno da kopira ili imitira trenutno vladajući model globalne tržišne ekonomije. Za Bogdana Ilića, isto tako, mora da se napusti i zabluda da izgradnja “novog” društvenog sistema i dalje pretpostavlja rušenje svega postojećeg, kako bi se na ruševinama starog izgradilo novo. “Umesto ovakvog istorijskog ‘diskontinuiteta’ (raskida), u novoj viziji i projektu mora se prihvatiti element kontinuiteta. U projektu novog društva primerenog ovom vremenu, naglasak treba da bude ne na ‘raskidu’, već na daljem razvijanju svih pozitivnih dostignuća i civilizacijskih tekovina ugrađenih u ova društva...”⁹

Tržišnu ekonomiju nastupajućeg “novog”/“drugačijeg” društvenog sistema Kjele Nordstrom i Jonas Ridderstralea su nazvali “fanki biznisom”¹⁰. Za razliku od ranije ekonomske težnje ka funkcionalnoj efikasnosti proizvođača, “fanki biznis” teži emocionalnom zadovoljstvu potrošača. Konkurentnost na tržištu više isključivo ne zavisi od lokacije, tehnoloških inovacija ili organizacije, već se u velikoj meri gradi na emociji i mašti. Čovek polako napušta neposredni proces proizvodnje, jer ga u tome zamenjuju kompjuterizovani i robotizirani mehanizmi, dok se on povlači u one sfere koje zahtevaju njegovu sposobnost kreativnog pronalaženja i primenjivanja boljih postupaka i rešenja. Tako se težište prenosi sa fizičke podele rada na umnu podelu rada (rad ruke zamenjuje rad glave), koja pretpostavlja kreativnost, inventivnost i originalnost. Obrazovanje, znanje, intelekt i nadarenost pojedinca dolazi u prvi plan i postaje najvažniji činilac digitalizovane proizvodnje i elektronskog poslovanja “fanki biznisa”. “Imaginacija, inovacija i invencija srž su nove kompjuterski integrisane proizvodnje i novog ekonomskog e-poslovanja.”¹¹ Cilj “fanki biznisa” je izumeti što inovativniji (maštovitiji) proizvod i način organizovanja kojim će se za trenutak preuzeti monopol na ekonomskom tržištu.

⁹ Bogdan Ilić, *Informatičko društvo i nova ekonomija*, Beograd, 2003, 38.

¹⁰ Vidi: Jonas Ridderstrale, Kjel Nordstrom, *Funky Business, Kapital igra kako talenat svira*, Beograd, 2004.

¹¹ Bogdan Ilić, *Informatičko društvo i nova ekonomija*, Beograd, 2003, 152.

Za primer "novog"/"drugačijeg" promišljanja odnosa između kustosa i umetnika, može se poći od primera Srbije, zemlje koja se sada nalazi u tranziciji od socijalizma ka kapitalizmu. Ovaj prelazni period otvara mogućnost da se Srbija okrene ka izgradnji "novog"/"drugačijeg" sistema koji će biti prilagođen njenim lokalnim specifičnostima, ali koji će uspeti da održi korak sa opštim globalnim kretanjima. To znači da se neće nastavljati sa dosadašnjom težnjom da se po svaku cenu sprovodi strategija "bekstva iz socijalizma" i "juriša u kapitalizam", već će se težiti da se procesom tranzicije u "novi" društveni sistem prenesu (za Srbiju) najbolja dostignuća i socijalizma i kapitalizma. Što se tiče umetnosti, "novi" društveni sistem bi trebalo da zadrži instituciju ULUS-a (Udruženja likovnih umetnika Srbije), državnu tekovinu nastalu u vremenu komunizma/socijalizma, koja je, kroz zdravstvene i penzione subvencije, davala socijalnu zaštitu umetnicima. S druge strane, "novi" društveni sistem bi, isto tako, trebalo da uvede i neku vrstu postojanja umetničkog tržišta, koje je tekovina kapitalizma, i koje putem procesa ponude i potražnje formira tržišne vrednosti umetničkih dela. To znači da bi umetnik stvarao radove u "novom" društvenom sistemu, imajući obezbeđenu socijalnu zaštitu, istovremeno ostajući nezaštićen na umetničkom tržištu (gde vlada "surova" konkurencija). Obezbeđena državna (novčana) zaštita bi umetnika oslobodila "perverzne" vezanosti za sadašnju instituciju kustosa-menadžera, dok bi ga borba za opstanak na umetničkom tržištu neprestano podsticala da pronalazi inventivna rešenja u polju umetnosti kako bi privukao što veću pažnju javnosti (potencijalnih kupaca). Naime, sledeći princip "fanki biznisa", umetnik bi maštovitim kombinovanjem već postojećeg pokušavao da stvori što "luđu" kombinaciju kojom će za trenutak preuzeti monopol na tržištu umetnina. Dolaženje do "najbolje" kombinacije je individualni čin svakog pojedinačnog stvaraoaca, ali možda bi se za početak "uspešna" kombinacija mogla naći u međusobnom kombinovanju starog i novog, tradicionalnog i modernog, lokalnog i globalnog, ličnog i opšteg. Na formalnom polju umetničkog stvaranja, to bi značilo kombinovanje tradicionalnih likovnih tehnika (slikarstva, vajarstva, grafike) sa novim digitalnim tehnikama (digitalne fotografije, printa, videa). Na nivou umetničkog sadržaja, to bi značilo prožimanje i međusobno prelaženje iz lokalnih (ličnih) priča u globalne (opšte) priče i obrnuto. Mogli bi se, isto tako, stvarati i radovi, koji smišljenim postupkom izdvajanja, izokretanja i jukstapozicije prikaza (oblika), postaju mesto istovremenog pojavljivanja mnoštva slika i značenja koji jednako važe za istinite. Tako bi delo, svojom dvosmislenošću, dopustilo posmatraču da postane aktivan učesnik, koji bi iznova pronalazio i učitavao nove vizije i novi smisao. Pepuštajući se dvosmislenom

vizuelno-misaonom ritmu materijala/motiva, posmatrač bi ubrzo shvatio da se nalazi na mestu stalnog nastajanja, kretanja i promene. Tako bi ispitivanje vizuelnog (pogleda), putem stvaranja dvosmislenih (dvoznačnih) slika, mogla postati tema radova, kojima bi se zastupala ideja o mnogoznačnosti pojavnog sveta u kome prebiva mnoštvo istina. Zasnovana na lokalnim specifičnostima i paradoksima neodređenosti, umetnička praksa "novog" društvenog sistema bi na taj način postala mesto otpora nadolazećem globalnom kapitalizmu, koji sa sobom donosi umetničku praksu specifične određenosti, ispražnjenosti i standardizovanja, u kojoj se uspostavlja "perverzni" odnosi moći između kustosa i umetnika.

Primere stvaranja umetnosti "novog" društvenog sistema, možemo naći u radovima srpskih umetnica Nevene Popović, Milene Putnik, Vesne Đuričić i Snežane Arnautović.

Radovi **Nevene Popović** su zasnovani na paradoksu – pricipu istovremenog postojanja suprotnosti. Paradoks likovne forme je postignut kroz spoj suprotnih materijala, tako što je u čvrste, trajne, neprozirne metalne slojeve aluminijuma, umetnuta lomljiva, krhka, providna digitalna štampa na staklu. Paradoks koji nastaje prožimanjem opozitnih materijala (tradicionalnog materijala aluminijuma i novog materijala digitalne štampe na staklu), pojačan je sa paradoksom koji nastaje prožimanjem pokretnih i nepokretnih slojeva skulpture. Statičko-dinamičnim kombinovanjem, slojevi od metala u koji su umetnuti digitalno štampani prikazi figura ili delovi scenografije na staklu, postaju deo veće celine-događaja. U zavisnosti od načina na koji posmatrač pomera slojeve, kao i položaja koji zauzima posmatrajući skulpturu (iz blizine ili daljine, frontalno ili iskosa), menja se i značenje izloženog rada. Tako se posmatranjem iz daljine, prepoznaje forma (hladno oružije – bokser, krila leptira, točak, letelica), dok se posmatranjem iz blizine, prepoznaje sadržaj (muške i ženske figure, različite scene eksterijera i enterijera).

U zajedničkoj saradnji Nevene Popović i **Milene Putnik**, nastao je rad "Nikad ili sledeći put". Staklena arhitektura izlagačkog prostora, poslužila je da se na nju postave muška i ženska figura, koje su digitalno štampane u prirodnoj veličini i postavljene na naspramna stakla (po jedna figura na jedan stakleni zid). Duplom digitalnom štampom (kao u ogledalu) omogućeno je da figure muškarca i žene budu vidljive i iz unutrašnje i sa spoljašnje strane galerijskog prostora. Ovakvom postavkom omogućeno je da se istovremeno dobiju tri različita viđenja istog

prikaza: sa spoljne leve strane se može videti rastanak muškarca i žene, sa spoljne desne strane njihov sastanak, a u unutrašnjosti same galerije moguće je videti žensku figuru koja prati muškarca. Ove odnose dodatno komplikuje i činjenica da je fotografija žene iz prošlosti, a fotografija muškarca iz sadašnjosti.

Prožimanje vremenski nespojivih trenutaka u svom radu razvija i **Snežana Arnautović**. Višemedijskom ambijentalnom instalacijom i performansom "Prostori uživanja i boli" realizovanim u Turskom kupatilu, Snežana Arnautović je izvela rad, baziran na ličnom (duhovnom) prostoru, koji je poistovećen sa fizičkim prostorom (Turskog kupatila), pokušao da izazove različite sinhronne iluzije u svesti prisutnih posmatrača/učesnika. To je postignuto tako što je prethodno pripremljen, izveden i snimljen materijal performansa "Prostori bola", prezentovan prisutnoj publici na početku izvođenja performansa kao trenutno dešavanje. Uverena u vremensku autentičnost zbivanja, publika je na video bimu posmatrala dešavanja u susednom prostoru (u koji nije imala pristupa). Po završetku video projekcije, publika je upućena da uđe u prostor u kojem se odvijao performans koji su oni do tada pratili samo putem video bima. Ali, ušavši u prostor, publika se susrela sa situacijom potpuno drugačijom (suprotnom) od one koju su očekivali. Naime, zbunjena publika je sada prisustvovala "realnom" izvođenju drugog dela performansa "Prostori uživanja", koji je bio suprotnost "prethodno snimljenom" performansu "Prostori bola".

Pokušaj da se zahvati vremenski trenutak postojanja kako bi se vizuelno istražila višeznačnost stvarnosti, čini osnovu rada **Vesne Đuričić**. Ledene kocke, u koje je prethodno umetnula (zaledila) različite predmete i organske materije (suncokret), Vesna Đuričić izlaže procesu topljenja. Oslanjajući se na slučajnost i intuiciju, Vesna Đuričić pokušava da digitalnim fotoaparatom zabeleži trenutak postojanja, kojim bi se uhvatilo variranje materije, i pomerila granica uobičajenog načina viđenja stvarnosti. Dobijene digitalne fotografije, bez dodatnih intervencija u kompjuterskim programima za obradu slika, postaju osnova za stvaranje svetlosnih kutija ili video instalacija, koji čine ambijentalnu postavku otvorenu za dalja razvijanja. Izvodeći sličan proces kreiranja rada i sa drugim prirodnim materijama, kao što su morski talasi, peščane dine ili planinski venci, Vesna Đuričić pokušava da dosegne princip sličnosti koji prožima naizgled različite pojave i stvari, odnosno, princip po kome naizgled statične i nepromenljive digitalne fotografije/printovi mogu izazvati pojavu dvosmislenih (višeznačnih) slika i prikaza.