

Maja Ćirić

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

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

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

X: *Evo, upravo ovako.*

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

Prvi nivo pisanja poroznog stanja je popisivanje svih elemenata koji se nalaze u zadatom društveno-afektivnom polju. Korak dalje podrazumeva sagledavanje istog tog polja iz svih poznatih kategorija likovne kritike i kritičkog pisanja, koje će ovde biti svedene na četiri moguće kategorije predložene i opisane u knjizi *La Critique d'art*, Kler Fanjar (Claire Fagnart): 1. fundamentalne, tj. osnovne kritike; 2. perspektivističke; 3. konstruktivističke i 4. kritike postulata. Pošto se sve četiri kritike ostvare, važno je razmotriti mogućnost i načine njihovog uodnošavanja. Nakon toga sledi kontrola poroznosti, to jest efekat veštine samog kritičara/ke da proceni da li je propušten bitan, a zadržan nebitan sadržaj.

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

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

Fundamentalna kritika

umetničko delo=objekat

opiši!

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

U slučaju šetnje dua Cvetković-Savić¹, kao performativnog gesta, objekat analize može biti najmanje trostruk. Može se posmatrati sama šetnja kao objekat, tj. njena učinkovitost, predmet analize mogu biti artefakti koji su korišćeni u šetnji, te je moguće analizirati materijal kojim je šetnja dokumentovana. Kao umetnički objekat, moguće je posmatrati karakteristike i formalne vrednosti sve tri manifestacije ideje zajedno, tj. proceniti kako su forma i sadržaj artikulisani kroz različite medije. Ta analiza mora razmotriti mogućnost predstavljanja pokreta kao jednog od većitih pitanja istorije umetnosti - od kinetičke umetnosti, preko optičkih iluzija 1960. do hodanja kao umetničkog čina, bilo da su u pitanju diskretne akcije *Jiri Kovande* (1977)² ili hodanje Neše Paripovića u filmu „N. P. 1977“.

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

¹ Redosled po abecedi

² Jiri Kovanda, *XXX...I walk along carefully, very carefully, as if I were on ice that might crack at any moment.*

<https://kadist.org/work/xxx-i-walk-along-carefully-very-carefully-as-if-i-were-on-ice-that-might-crack-at-any-moment/>

smo da se otisnemo na duži put pešaka kako bi podržali naše šampione u polju kulture. Ovaj odloženi vic je dobio potpuno drugi oblik kada nam je komesar srpskog nastupa na Venecijanskom bijenalu zabranio ulaz u strahu od mogućih radikalnih akcija na samom otvaranju”.

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

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

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

Dalja procena kvaliteta može se ostvariti na osnovu rezonantnosti svakog od ovih objekata u okruženju, u kojem je prikazano, bilo da su to festivalska projekcija filma, projekcija u crnoj kutiji ili multimedijalna instalacija u beloj galerijskoj kocki. S obzirom da je prvobitno izlaganje bilo na FLU, kao jednom od stubova umetnosti, ova

šetnja bi se morala odrediti kao oblik institucionalne kritike, kao šetanje od institucije, koje je naknadno izloženo i valorizovano u okviru fizičke, ali i simboličke institucije.

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

Perspektivistička kritika

umetnički objekat + paratekst

opiši! analiziraj!

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

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

Budući da svaka ideja ima smisla samo u kontekstu, u ovom slučaju to podrazumeva odnošenje same šetnje naspram klime na sceni srpske savremene umetnosti u proleće 2019. godine, a zbog same destinacije šetnje, u vezi sa okolnostima oko srpskog paviljona na Bijenalu u Veneciji, koje je zbog netransparentnog procesa i unapred poznatog izbora predstavnika bio kontroverzan. Na osnovu intervjua, Savić i Cvetković su šetnju planirali pre ovih okolnosti, ali im je bilo jasno da će se se malverzacije u vezi sa izborom predstavnika upisati kao paratekst u njihovu šetnju.

Kada je reč o unapred i pre konkursa poznatom izabranom umetniku, umesto prozivanja poimence, objektivno i argumentovano, kritičko razmatranje bi njegov lik i delo tretirali kao simptom tektonskih poremećaja i nemirnih strujanja u srpskoj kulturi, koji su nastupili pod uticajem populističkih tendencija i njihovih artikulacija savremene umetnosti iz prizme kreativnih industrija, a koje za cilj imaju ne nužno loše generisanje vidljivosti i kapitala, ali i brisanje svih autentičnih lokalnih kulturnih izraza.

Konstruktivistička kritika

umetnički objekat = objekat + paratekst + kontekst

opiši! analiziraj! interpretiraj!

Podsetimo se iskaza Andree Frejzer (Andrea Fraser), pionirke institucionalne kritike, o tome da instituciju internalizuju i otelotvoruju ljudi. Ako pesimističan pogled na institucionalnu dominaciju pretpostavlja da su novi umetnici/kustosi u polju umetnosti ne-drugi, tj. još neprepoznati subjekat od strane istorije umetnosti, onda činom hodanja, četrdesetodnevno pešačenje, imaju nameru da se formiraju kao subjekti.

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

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

Oni gestovi, koje je moguće odrediti kao gestove institucionalne kritike, rade upravo suprotno od onih umetničkih gestova za koje u tekstu *Raise to the Ocassion* Kler Bišop (Claire Bishop) smatra da "su određeni u jeku poličke sadašnjosti, da se ne uzdižu iznad kompleksnosti svog momenta, niti imaju šta da kažu budućim generacijama". Preuzimamo termin *specifično za politički tajming* i prenosimo ga u lokalnu umetničku pojavu da bismo procenili da li se duo Cvetković-Savić, kao lokalna umetnička pojava, može interpretirati kao umetnički gest ili politički aktivizam kojim su konkretno vezani za samo ovaj trenutak ili ipak imaju šta da kažu nešto sledećim generacijama. Zato što samo bavljenje institucionalnom kritikom u sebi nosi paradoks manifestovan u činjenici da ta kritika osnaži instituciju umetnosti, Cvetkovićeva i Savićeva šetnja nije vezana samo za specifičan politički tajming i mora se procenjivati kao umetnost, ali bi se zbog populizma kao njenog parateksta

morale razmorditi i dodirne tačke sa više konvencionalnim formama i gestovima političkog aktivizma.³

Komparativnim istraživačkim metodom uočićemo da performativna šetnja nije usamljen slučaj institucionalne kritike u okviru jedne generacije studenata FLU. O tome svedoči i istodoban performans Katarine Allfe Jovanović tokom kojeg se ona, uz pomoć kolega, zazidala u zidove Fakulteta. Za razliku od Cvetkovića i Savića, koji su odšetavši odstupili od institucije, (ili je preskočili) na svom putu do Venecije, Jovanovićeva insistira na radu sa metaforičkom zacementiranošću institucije. Aktivizam Cvetkovića i Savića je ekstrovertan, dok je aktivizam Jovanovićeve introvertan, jer se nosi sa zadatim kontekstom pre nego da otkriva nove. Dok su Cvetković i Savić izloženi sasvim nepredvidivim okolnostima, Jovanovićeva unapred zna da će se odnosi prema kolegama sa studija u smislu da će je oni pokrivati cementom. Nijedan od ova dva performansa ne može se odrediti kao destruktivan u smislu da će Cvetković i Savić ispisati putanju kojom do tada nisu prešli, a da Jovanovićeva osnažuje sebe povezivanjem sa institucijom, ali i telo institucije sa njenim telom, kao simbolom novih snaga u polju umetnosti.

Kritika postulat

umetnički objekat + paratekst u kontekstu

opiši! analiziraj! interpretiraj! prosudi!

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

Prema svojoj funkciji, šetnja dua Cvetković-Savić pripada neo-avangardnoj umetničko-aktivističkoj praksi koja se smešta u performans kao žanr koji je u ovom slučaju manifestacija institucionalne kritike. Modeli simboličnog funkcionisanja mogu se spoznati na osnovu načina na koji se ova šetnja, recimo, odnosi prema publici, ali i prema populizmu kao aktuelnom i dominantnom označitelju u evropskoj politici 2019. godine. Upravo će zbog aktuelnosti populizam biti uveden kao paratekst u kontekstu, kao mogućnost da se u instituciju umetnosti uvede onaj deo društvenog tkiva koji do aktuelnog trenutka nije bio naglašen. Mikro-politiku sveta umetnosti analiziramo tim zahvatom iz prizme makro-politike, a pod pretpostavkom da je institucija umetnosti pod uticajem novih simboličko političkih interesa. Dalje ćemo razmatrati kako se šetnja Cvetković-Savić odnosi prema njima.

Najpre razmotrimo odnos performativne šetnje prema javnosti i publici sa ciljem da se spozna način i tip uodnošavanja sa društvenim tkivom. Neophodno je napraviti razliku između javnosti (engl. *public*) i publike u uskom smislu te reči (engl. *audience*) tako što prva nije institucionalno utemeljena i posredovana, a druga jeste. U

³ Claire Bishop, Raise To The Occasion, Artforum, maj, 2019 pristupljeno 15.06.2019 na <https://www.artforum.com/print/201905/claire-bishop-on-the-art-of-political-timing-79512>

pitanju je formalni performans, koji se, uprkos činjenici da za temu ima institucionalnu kritiku, odigrava izvan fizičkih granica institucije umetnosti - među narodom, njegovom osnovnom javnošću, onoj kojoj se duo Cvetković-Savić tokom šetnje obraća. Podsetimo da je populizam prisutan - onako kako ga određuje literarni kritičar Albert Asor Rosa, oslanjajući se na Gramšija u knjizi *The Writer and the People* - onda kada je narod prisutan kao model.⁴ Zbog jedine najave početka performansa na Radiju Beograd 2, javnost ovog performansa sužena je na konkretnu publiku srpskog sveta umetnosti koja će tek *a posteriori* - tokom diskutovanja i izlaganja dokumentacije šetnje, steći utisak o tome što se dogodilo.

Autori su verovali da je ova šetnja istina trenutka izgovorena šapatom i želeli su da budu nevidljivi. To se poklopilo sa idejom stalnog kretanja; sa idejom nevidljivih pokretnih institucija, koja može biti tumačena kao radikalni vid alternativnih institucija.⁵ Publika je bila svako ko je šapat mogao da čuje, bez obzira da li je u njima taj šapat budio strah ili ih je ohrabrivao. Zbog takve inkluzivnosti moglo bi se reći da je javnost sa kojom se dvojac susretao usput bila narodska, da podrazumeva uglavnom njenu pozitivnu, nasumično adresiranu evaluaciju, dok je publika sveta umetnosti adresirana putem poznatih, priznatih i prepoznatih kanala.

I javnost i publika, prema Vorneru (Warner), nastaju kao rezultat adresiranja.⁶ Za razliku od situacije umanjene moći, u kojoj nepisani zakoni sveta umetnosti određuju pozicije, funkcije i kapacitet za delovanje, Cvetković-Savić preuzimaju ono što Vorner određuje kao osnaženu samo-medijaciju javnosti, a na osnovu pripadanja istom prostoru kao minimalnom zajedničkom označitelju, koji je organski iznikao i koji je određen samom putanjom. Zato što svojom šetnjom adresiraju i inkorporiraju narod, ta šetnja se može odrediti kao populistička.⁷ Ipak, suštinsko razumevanje šetnje od strane javnosti moglo bi se očekivati upravo tamo gde postoje i gde se poštuju zakoni umetnosti - na suštinskom mestu pripadnosti kustosa i umetnika, a to je pre u konvencionalnim izlagačkim prostorima nego na otvorenom putu. Paradoksalno, upravo je to konvencionalno mesto šire javnosti i uže publike ono sa kojeg su - zbog neučinkovitih emocija, frustracija ili skučenosti, smanjenih mogućnosti i nedostatka optimizma, Cvetković-Savić krenuli na put. Razmotrićemo kasnije u tekstu da li je uticaj kontra-javnosti na FLU, kao jednog od glavnih stubova institucije umetnosti, podstakao duo Cvetković-Savić da krene na put.

Ako se u populizmu “narodski deo” identifikuje kao celina, onda je taj deo ovde javnost koja se povratkom u instituciju umetnosti upisuje u nju na način da - ako ne poništava, onda relativizuje elitističku publiku. Ako se podrazumeva da javnost nije zasnovana na zajedničkom identitetu, razumljivo je i da šetnja dua Cvetković-Savić

⁴ Marco Baravalle, *Art Populism and the After-Institutional Turn*.
<https://www.e-flux.com/journal/89/182464/art-populism-and-the-alter-institutional-turn>, pristupljeno 15.6.2019.

⁵ pogledati sledeći paragraf ili fusnotu br.11

⁶ Michael Warner, *Publics and Counterpublics*,
<http://jarrettfuller.com/tech/downloads/Michael-Warner-Publics-Short.pdf>, pristupljeno 15.7.2019.

⁷ U tekstu *Art Populism and the After-Institutional Turn*, Marco Baravalle navodi da su populistički oni literarni radovi koji prikazuju ljude kao svoj narativni objekat.

ipak nije bila namenjena za uskostručnu publiku, ali diskurzivnost i aktuelnost preduzimanja akcije, koja se upisala u šetnju kao povezivanje života i umetnosti, direktno provocira prepoznavanje i kod uskostručne publike. Zbog adresiranja medijske i profesionalne pažnje koju je ova šetnja aktivirala, Cvetkovićevo i Savićevo preplitanje života i umetnosti nije moglo da ostane insularno, niti marginalno, ali svakako podrazumeva da je potencijalni konflikt upisan u njega.

Ipak, dok sa javnostima sa kojima se susreću na putu dele prisustvo, ali ne i nužno identitet, osim kada dolazi do nasumičnog prepoznavanja u kulturološkim obrascima, sa publikom sveta umetnosti, kanalizovanom kroz instituciju i njene konvencije, imaju dodirnih tačaka. Adresiranjem javnosti na putu, privlačeći pažnju različitošću, Cvetković i Savić indirektno adresiraju svet umetnosti u kojem pažnju privlače na osnovu sličnosti. Adresiranja na putu su neposredna i lična, a u svetu umetnosti, gde je publika adresirana kroz konvencije institucije, ta publika može biti i impersonalna. Vreme cirkulacije komunikacije prema javnostima na putu je dugo četrdeset dana, a zbog konstantnog pokreta, kratke susrete odlikuju disperzije političke aktivnosti kao proizvodnje društvenosti. U okviru institucije umetnosti, šetnja od četrdeset dana je vremenski kompresovana, istaknuti su ključni momenti, a zato što indeksira najbitnije segmente govora okruženja, postoji mogućnost za aktiviranjem izvesne proizvodnje društvenosti. Dok je tokom šetnje moguće ostvariti instantne trenutke međusobnog prepoznavanja, proces priznavanja u svetu umetnosti je nepredvidiv i zavisi od: 1. najšire moguće javnosti koju umetnost zbog svoje univerzalnosti proziva; 2. brzine proizvodnje kritike i njene mogućnosti da dalje sadržaj adresira prema užoj publici sa svim stilskim i stručnim govornim specifičnostima.

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

Otelotvorenje institucije: Od ne-drugog do subjekta

U knjizi *Body art performing the subject* Amelija Džons (Amelia Jones) zaključuje da upravo *body art* potvrđuje premise fenomenologije i psihoanalize da subjekat dobija na značenju u odnosu sa drugima u smislu da je *locus* identiteta uvek drugde. Lakanov subjekat je hegelijanskog porekla i razlikuje se od klasičnog kartezijanskog i Kantovog subjekta jer svoju istinu pronalazi u nesvesnom i drugom. S obzirom da subjekat nije konstruisan kao stabilan,⁸ već je u stalnom procesu nastajanja, analiza izmeštanja kao osnovnog mehanizma nesvesnih procesa ukazuje na uticaj traumatskog događaja, kao okidača, na samu šetnju. Ogledalna faza

⁸ Frojdiv koncept nesvesnog kao haotične oblasti u kojoj se nagoni i želje neprestano menjaju, Lakan je preformulisao u lanac označitelja koji neprestano cirkuliše i koji nema sposobnost zaustavljanja ili centra u Deridinom smislu. Konceptualizacijom ideja o nesvesnom, Frojd je mnogo pre post-strukturalista doveo u pitanje humanistički ideal stabilnog sopstva. On je pokušao da razreši nestabilni odnos na relaciji svesno-nesvesno tako što bi sadržaje iz nesvesnog preneo na površinu, ojačavši ego, tako da racionalni identitet bude jači od nesvesnog. *Wo Es war, soll Ich werden*: Gde je ono bilo, ja ću biti, ili drugim rečima - nesvesno zameniće Ja, svesnost i identitet sopstva. Za razliku od njega, Lakan je smatrao da ego ne može da zauzme mesto nesvesnog, niti da ga kontroliše, jer je nesvesno osnova bića, a Ja je njegova iluzija.

može se okarakterisati kao period identifikacije u kojem se Cvetkovićevo i Savićevo *Ja* formira u odnosu na sliku drugog, manifestovanu u političkoj paradigmi sveta umetnosti koju su hteli da kritikuju, u odnosu na projektovano imaginarno ili simboličko *Ne-ja*⁹. Taj ne-subjekt¹⁰, ta alter-institucija, koji mora da zauzme poziciju naspram manjka koji mu *Drugi* nameće, odlikuje mogućnost izbora. Izbor je u ovom slučaju bila šetnja, kao način Cvetkovićeve i Savićeve strukture na koji koriste fantaziju da bi nadomestili manjak u *Drugom*.

Kako misliti instituciju umetnosti u Srbiji 2019. godine ako pretpostavimo da je ovde analiziran primer realizovan kao otelotvorenje institucije na liniji između ne-drugog do subjekta? Potreba za iskoračenjem je potreba za preuzimanjem konstruktivne političke forme iz podređene statične pozicije studenta FLU i novog kustosa u polju, i u tom smislu kozavisnih nesamostalnih subjekata, koji odstupaju od institucije da bi je otelotvorili adresiranjem javne sfere kroz mobilnost, koja postaje diskurzivna. Cvetković-Savić su ne-subjekti u smislu da su tek ponikli kao subjekti u umetnosti, ali i zato što pre šetnje nije izvršen čin njihove subjektifikacije naspram kontra-publike, manifestovan u svim strujanjima na sceni sa kojima se ovaj duo ne slaže. Činom iskoračenja u šetnju, Cvetković i Savić započinju niz društvenih uodnošavanja i započinju proces subjektifikacije, makar i kroz šapat, koji čini da on postane objekat ove umetničke kritike. Šetnjom koja je otelotvorenje alternativne institucije¹¹, oni se istovremeno ostvaruju i kao subjekti koji se pozicioniraju na nov način naspram zvanične institucije umetnosti. Ta institucija naspram, koju su umetnik i kustos ranije pozicionirali vertikalno i konfliktno - iskoračenjem na put, među *populus*, plasirana je na horizontalnu odrednicu i uspostavlja novu društvenu vezu sa akterima šetnje.

Subjekt ovde može biti shvaćen i po radikalnom demokratskom društvenom modelu koji su predložili Ernesto Laclau (Ernesto Laclau) i Šantal Muf (Chantal Mouffe) u knjizi *Hegemony and Socialist Strategy (1985)*, a koji nastaje kombinovanjem Gramšijevog diskursa o hegemoniji i Lakanove (Jacques Lacan) teorije subjektivnosti. Laclau i Muf preuzimaju Lakanovu teoriju subjekta koja ga uokvirava kao nekompletnog, decentralizovanog, kao nekoga ko je nosilac antagonizama i konflikata, i da upravo ti antagonizmi i konflikti, mogu da spreče autoritarnost i fosilizaciju *status quo*.¹² Šetnja je populistički čin jer istovremeno proziva i narod duž pređene putanje, i elitnu, uskostručnu ili ka biznisu orijentisanu publiku u kontekstu insitucije umetnosti. Ako su antagonizmi prikriveni institucionalnim konzesusom o slaganju, šetnja podrazumeva formiranje društvenosti na način da su antagonizmi očekivani i da se za bilo kakav oblik zajedništva treba izboriti. Pošto se antagonizmi mogu uočiti u instituciji, ali i na putu, nijedno zajedništvo nije bez

⁹ Lakan sagledava *Ja* u njegovoj imaginarnoj dimenziji, a subjekat u simboličkom registru.

¹⁰ Lakan je u svojim *Seminarima* pod *prectanim subjektom* podrazumevao različite manifestacije Realnog (*Drugi Drugog*, seksualni odnos, Žena).

¹¹ Ravale ukazuje na dva članka iz časopisa *Afterall* iz 2015. godine u kojima je ukazano na široko rasprostranjen umetnički fenomen koji je određen kao "alter-institucionalni obrt", a koji podrazumeva progresivnu socijalnu i političku agendu. Ovaj obrt identifikovali su Sven Lütticken i Ekaterina Degot, a podrazumeva umetničke prakse koje pokreću nove para-institucije, alter-institucije i institucije commons, koje deluju u opoziciji sa "ogromnin institucijama," koje je odredio Gerald Rauning. Marco Baravalle, *Art Populism and the After-Institutional Turn*,

<https://www.e-flux.com/journal/89/182464/art-populism-and-the-alter-institutional-turn/> pristupljeno 15.6. 2019.

¹² *ibid.*

antagonizma, niti može biti određeno onako kao bi ga Kler Bišop (Claire Bishop) u kritici relacije estetike odredila kao “imanentno zajedništvo“.

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

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

Kako je moguće ponovo promisliti institucionalnu kritiku iz ugla populizma? Kako razumeti i kontekstualizovati institucionalnu infrastrukturnu dinamiku? Ako je ranije promišljana iz ugla elitizma, kakvo je danas kritičko tumačenje institucionalne kritike iz ugla ne-ekspertskog delovanja? FLU je specifičan stub institucije umetnosti u smislu da je još uvek relativno zaštićen od upliiva interesa umetnosti kao biznisa, te je kulturna politika koja ga usmerava još uvek u okvirima institucije umetnosti i organski osluškuje formiranje i kretanje fenomena bez namere za daljom manipulacijom.

Zbog toga što se ne može dokazati, kritika postulat je poroznija od ostalih, ali je upravo njena propustljivost ono što joj omogućava delotvornost, tj. da bude rezonantna na mnogo nivoa. Njena poroznost ne znači, kako danas smatraju francuske kritičarke Patriša Falgijer (Patricia Falguières) i Elizabet Lebovisi (Élisabeth Lebovici), da je kritika devaluirana i u svojoj fazi jer nije dovoljno vrednovana, te da zato ne može da bude učinkovita.¹³ Ako izuzmemo ekonomski aspekt i većitu prekarnost intelektualaca, i ako tačno dodirnemo nekoliko simptomatičnih tačaka istovremeno, umetnička kritika postaje delotvorna.

Kritika, kao forma javnog obraćanja, ne adresira samo protagoniste i aktere umetničkog dela, već i posmatrača, te bi se zato njoj mogao pripisati karakter sličan polju mogućih međugri. Vorner tvrdi¹⁴ da značenje svakog adresiranja zavisi od toga šta je poznato i šta je moguće očekivati od svih upletenih strana. Budući da je kritika, prema Vorneru, jedan vid javnog govora, ne bi je trebalo razmatrati samo na osnovu „prozivanja i odgovora, već kroz potencijalno bezgraničnu liniju citiranja i karakterizacija“. Upravo intersubjektivni karakter kritike zahteva objektivnost promišljanja relacija. Pomeranje sfere uticaja na galeriste i profesionalce koji umetnost vide samo kao biznis je problematično, jer iako odvlače medijsku pažnju, oni nisu u mogućnosti da iskažu relevantno ekspertsko mišljenje. Zbog složenosti situacije, nepristrasno medijsko eksponiranje kritičara-eksperta moralo bi se bazirati na objektivnom razmatranju svih upletenih aktera, pri čemu bi trebalo zanemariti naklonost kritici koja je realizovana samo kao ekspertsko-elitistička, ili koja

¹³ Iako se francuski muzeji pozicioniraju kao lideri, oni obezvređuju ulogu umetničkih kritičara i umetničke kritike, a radeći tako, oni obustavljaju sve napore da se podrže i akredituju frankofoni umetnici u globalni umetnički eko-sistem. *Critiques d'art, une matière grise dévaluée*, Libération, https://www.academia.edu/39795926/Critiques_d_art_une_mati%C3%A8re_grise_d%C3%A9valu%C3%A9e_-_Lib%C3%A9ration. pristupljeno 8.7.2019.

¹⁴ *Ibid*

instituciju umetnosti promišlja iz ugla privatnog patronata. Složena situacija koja je podrazumevala pluralizam vidova finansiranja i interesa je od devedesetih godina poznata srpskoj sceni vizuelnih umetnosti. Zato što je favorizovanje određenih interesa ideološki i finansijski bilo smisleno za većinu ko-zavisnih aktera, kritika je bila performativna šetnja dua Cvetković-Savić koja u instituciju umetnosti uvodi populizam. Time čini neophodnim da se relacijama pripiše ne samo tolerantni, već i antagonistički karakter, jer ekspertiza i amaterstvo, bez hipokrizije, mogu ostvariti i vično zajedništvo u objektivnoj kritici.

Upliv populizma, kao provokatora antagonizama, u stvari je nova šansa za kritiku jer proširuje društvene dimenzije upletene u svet umetnosti, a samim tim i kritika ima mogućnost za širi raspon i veću, odnosno značajniju rezonantnost, koja će se manifestovati u njenoj sposobnosti da artikuliše sva strujanja koja (ne)organski diriguju kulturnu politiku. Tako kritika može da deluje kao pokušaj radikalne demokratizacije umetnosti.

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