

Jasmina Čubrilo
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**PROTOKOLI I PROCEDURE POSTAJANJA UMETNIKOM:
DEJAN ANĐELKOVIĆ & JELICA RADOVANOVIĆ,
*KO JE NAJVEĆI SRPSKI UMETNIK?***

Apstrakt:

Članak razmatra mehanizme konstruisanja i uspostavljanja institucije najvećeg nacionalnog umetnika u lokalnom svetu umetnosti onako kako su oni predočeni u video-radu Dejana Anđelkovića i Jelice Radovanović iz 2002. godine *Ko je najveći srpski umetnik?* Objašnjava se kontekst nastanka video-rada, kritička perspektiva koju rad zauzima u odnosu na pitanja artikulacije i organizovanja jedne umetničke zajednice, kao i u odnosu na svet ili sistem umetnosti koji se tokom poslednje decenije XX veka dramatično preoblikovao. Analiziraju se politička dimenzija video-rada i anticipacija politike estetike u potonjoj umetničkoj praksi Dejana i Jelice, značenja koja proizvodi i njihovi efekti, ali i medijski format samog rada.

Ključne reči:

Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, umetnik/umetnica, svet/sistem umetnosti

Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 (Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa)



Tekst Dejana Anđelkovića „Najveći srpski umetnik.“ u časopisu *Moment* (Nova serija 1, januar 2003, 20–21)

im mandatu proglasile najvećeg (srpskog) umetnika. Njihovi odgovori su bili različiti i organizovani tako da su mapirali i reprezentovali tri umetničke pozicije jasno diferencirane u okvirima lokalnih (ali i globalnih) svetova umetnosti.¹ Osobu A

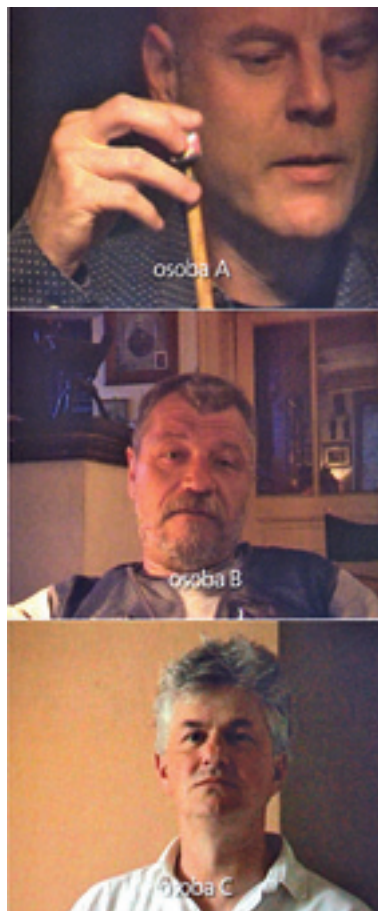
Video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* Jelice Radovanović i Dejana Anđelkovića iz 2002. godine zasniva se na tekstu Dejana Anđelkovića objavljenom u časopisu *Moment* (Anđelković 2003: 20–21). U tekstu i potonjem radu parafrizira se igra *Zagonetna ličnost* iz kulturnog kviza *Kvinskoteka* koji je osamdesetih godina XX veka emitovala Televizija Zagreb. Suština igre je da učesnici kviza na osnovu odgovora na dobro osmišljena pitanja dedukcijom identifikuju koja je od tri osobe, koje tvrde da su jedna određena osoba, ona autentična. Tako su Dejan i Jelica snimili tri muškarca, od kojih je svaki svoje predstavljanje počinjao izjavom da je najveći srpski umetnik, a onda je svaki odgovarao na pitanja: Kako znate da ste baš Vi najveći srpski umetnik? Šta je za Vas umetnost? Šta za Vas znači to što ste najveći srpski umetnik? i, konačno, svaki od takmičara je dao svoje mišljenje o institucijama kulture koje su zahvaljujući datom

1 Termin 'svet (svetovi) umetnosti' u ovom tekstu će se koristiti ne toliko u originalnom smislu kako je Danto (*Arthur Danto*) koncipirao i 1964. godine predstavio ovaj termin da bi na primeru Vorholovih (*Andy Warhol*) *Kuljija Brilo* odgovorio na pitanje šta razdvaja umetnički rad od neumetničkog rada, *readymade* od svakodnevnog predmeta/robe, koliko u jednom generalizovanom smislu koji je bliži Burdijeovim (*Pierre Bourdieu*) pojmovima 'kulturnog kapitala' i 'simboličkog kapitala' ili Alovejevom (*Lawrence Alloway*) pojmu 'mreža' i 'sistem' ili Olivinoj (*Achille Bonito Oliva*) 'daljoj razradi ideje sistema umetnosti'. Danto je opisao svet umetnosti kao funkciju vrlo specifične vrste konteksta, jezičke kompetencije („Ne postoji svet umetnosti bez onih koji govore jezikom sveta umetnosti“ (Danto 1973: 15) te ono što svakodnevnu realnost može da transformiše u umetničko delo jeste teorija umetnosti. Alovej je početkom sedamdesetih taj „maglovit“ izraz *svet umetnosti* objasnio kao sistem koji proizvodi efekte na umetnost i naše razumevanje umetnosti a čine ga „originalna umetnička dela i njihove reprodukcije; kritičko, istorijsko i informativno pisanje; galerije, muzeji i privatne kolekcije“ i on je „zbir osoba, predmeta, resursa, poruka i ideja“ i uključuje „spomenike i zabave, estetiku i otvaranja, *Avananche* i *Art in America*“ (Alloway 1984: 4–5). Termin 'sistem umetnosti' uveden je u domaću literaturu o savremenoj umetnosti iz italijanskih izvora, odnosno preuzeta je

uvažavaju kritika i stručna javnost, istorizovana je, izlaže u najreprezentativnijim galerijama i predstavlja umetnost naše zemlje na najvećim svetskim izložbama, drži predavanja po pozivu na univerzitetima u inostranstvu, ali šira publika ne razume njen rad, smatra da su institucije kulture, uprkos svojim slabostima, neophodne jer uspostavljaju kriterijume shodno kojima se donose sudovi o umetničkim pojavama, izdvajaju reprezentativni primeri i proizvodi narativ istorije umetnosti.

Osobu B priznaje publika, veoma je popularna, dobro prodaje, stanuje u velikoj kući, vozi luksuzni automobil, o njoj piše žuta štampa ali je stručna javnost ne priznaje, smatra da su institucije bitne ali isto tako da nisu umetnici tu zbog institucija, već obrnuto, institucije su tu zbog umetnika.

Osoba C izaziva nelagodu, beskompromisno zastupa pozicije da umetnost treba da opominje i uznemirava, te je stoga ne uvažava ni stručna javnost ni šira publika, što je se naročito ne tiče jer, kako smatra, „to ionako nema nikakve veze sa umetnošću“ (Anđelković 2003: 20) te, u tom smislu, misli da institucije kulture suštinski nemaju moć koja im se pripisuje jer „umetnost i kultura nisu na istom zadatku“ i jer se „veličina umetnika ogleda u nečem sasvim drugom“ (Anđelković 2003: 21). Publika, odnosno posetioci izložbe predstavljali su 'takmičare' od čijeg zaključivanja je zavisilo koja će od tri osobe biti proglašena najvećim srpskim umetnikom: primera radi, na izložbi u Prodajnoj galeriji publika se opredelila za umetnika koji ne priznaje ni sud publike, ni sud kritike



Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, *Ko je najveći srpski umetnik?*, 2002, kadrovi iz video-rada

eksplikacija Akile Bonita Olive, koji od sredine sedamdesetih godina prošlog veka termin dosledno zastupa i delimično ga protekom vremena modifikuje shodno promenama kroz koje prolaze umetnost i institucije umetnosti i kulture. On sistem umetnosti definiše gotovo istovetno na način kao Alovej i kaže da je sistem „čvrst lanac interaktivnih funkcija koje odgovaraju subjektima i uključuju njihovu sopstvenu profesionalnost“. Drugim rečima, „umetnik stvara, kritičar analizira, galerista izlaže, kolekcionar sakuplja, muzej istorijski određuje, masovni mediji veličaju a publika posmatra“. Na taj način u sistemu umetnosti „produkcija, protok i potrošnja nalaze svoj prirodni kontekst koji određuje dodatnu vrednost, vrednost-više umetničkog dela, prelaz na izvesna ekonomska i kulturna pravila.“ (Oliva 2006: 75). Burdijeovi pojmovi kulturnog i simboličkog kapitala proširili su perspektivu sa lingvističke kompetencije na kojoj originalno počiva ideja sveta umetnosti na kompetencije društvenog konteksta (Bourdieu 1996).

(osoba C), na 43. oktobarskom salonu za umetnika omiljenog kod publike (osoba B), a na izložbama u Kruševcu i Nišu pobedio je onaj umetnik kojeg priznaje kritika i koji je umrežen i uspešan u inostranstvu (osoba A).

Dakle, rad na komičan način problematizuje politike koje strukturiraju hijerarhijske matrice unutar različitih paralelnih svetova umetnosti, svaki uređen shodno ideološkoj matrici i njome proizvedenim ukusom, odnosno mapira sistem i distribuciju moći unutar sistema kojom se, između ostalog, proizvodi kategorija najvećeg ili najboljeg umetnika. Različite pozicije 'najvećih srpskih umetnika' i različita reakcija publike reflektuju heterotopijski odnos, nehegemono uporedno postavljanje u istom prostoru nekoliko mesta koja su sama po sebi nekompatibilna,² odnosno razobličava fantomsko, prazno mesto Moći, te stoga nemogućnost uspostavljanja ili postojanja 'objektivnog' sistema vrednosti koji bi uredio svet umetnosti na način na koji bi taj red postao 'prirodan' i u tom smislu apsolutan. Konačno, ovaj rad razotkriva različite simboličke poretke na tragu Lakanovih (*Jacques Lacan*) učenja kao nedosledne, nerealne, nelogične, nepotpune entitete koji svoj autoritet i svoje postojanje duguju verovanju ljudi da su ono što nisu ali funkcionišu kao da jesu (jer kome bi subjekt mogao da uputi zahtev, da postavi pitanje, da se požali?), dekonstruiše fantazam o Velikom umetniku, artikuliše izlazak iz želje, zanemaruje poziciju želje, prolazi kroz traumatično ali i oslobađajuće iskustvo. Da bismo ovo razumeli ili dokazali, potrebno je da se upustimo u analizu konteksta nastajanja rada, koja podrazumeva mapiranje institucija svetova umetnosti koji jesu ili, jednako tako, nisu predstavljali referentni sistem u okviru kojeg se artikulisala, razvijala i menjala Jeličina i Dejanova umetnička praksa, s jedne, i mapiranje tragova i aspekata te prakse i tih institucija/svetova umetnosti unutar samog rada *Ko je najveći srpski umetnik?*, s druge strane.

O kontekstima

Sinopsis za video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* nastao je iz teksta objavljenog u prvom broju časopisa za savremenu umetnost, čije je izdavanje pokrenuto 2002. godine u okviru reformi u oblasti kulture nakon petooktobarskih promena. Novopokrenuti časopis je trebalo da svojim imenom obeleži kontinuitet s kulturnim stručnim časopisom za savremenu umetnost koji je izlazio tokom osamdesetih godina XX veka. Nažalost, izašao je samo prvi broj posvećen kulturnoj politici, a u okviru rubrike *Stavovi*, koncipirane „kao prostor za predstavljanje mišljenja prevashodno ljudi iz sveta umetnosti i kulture o pojavama i problemima koji su u vezi s temom broja“ (Čubrilo 2003, 17), bio je objavljen i Dejanov tekst/statement *Najveći srpski umetnik*.

2 Ovo je treći princip koji Fuko (*Michel Foucault*) izdvaja kada određuje heterotopologiju (Foucault 1984: 46–49).

Časopis *Moment* izlazio je u kontinuitetu od maja 1984. do 1991. godine, ukupno dvadeset i četiri broja, od kojih je poslednji dvobroj (23–24), iako koncipiran i pripremljen u drugoj polovini 1991. godine, publikovan sa zakašnjenjem, tek 1995. godine. Počinje da izlazi nakon gašenja časopisa *Umetnost* (1965–1980) i paralelno s novom serijom od jednog dvobroja 68/69 i jednog trobroja 70/72 publikovanih 1986, odnosno 1987. godine. Uređivačka politika je od prvog broja bila usmerena na kompetentno i kritičko pisanje o relevantnim i recentnim pojavama u savremenoj umetnosti koje su se uobličavale pod opštom odrednicom postmodernističke kulture, ali i o nasleđu eksperimentalnih avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih umetničkih praksi, uspostavljajući implicitno ili eksplicitno relaciju između istorije i aktuelnih tokova. Takođe, kao što je u uvodniku prvog broja najavljeno, časopis je, u duhu tada aktuelnog kritičkog preispitivanja i relativizovanja granica *high & low* kulture i umetnosti, dosledno pratio ono što će u uvodniku biti nazvano „područjem vizuelnog“, odnosno teme iz arhitekture, dizajna, fotografije, ali i filma, pozorišta, stripa, rok i eksperimentalne muzike. *Moment* je od prvog broja svojim temama i krugom saradnika pokazivao jugoslovenski karakter, dok su produkcije iz umetničkih centara tadašnje države uglavnom bile kontekstualizovane i u okvirima narativa o policentričnoj jugoslovenskoj modernoj i savremenoj umetnosti. Jednako tako, *Moment* je bio orijentisan ka internacionalnoj umetnosti: s jedne strane, čitalačku publiku je informisao o aktuelnim zbivanjima u umetnosti, o idejama koje su generisale te pojave, o kritičarskim pozicijama koje su redefinisale koncept likovne kritike, dok je, s druge, pojave na domaćoj (beogradskoj, zagrebačkoj, ljubljanskoj..., jugoslovenskoj) umetničkoj sceni sagledavao i interpretirao u dinamičnom odnosu prema internacionalnoj sceni, čime su primeri i tokovi beogradske, zagrebačke..., jugoslovenske savremene ili moderne umetnosti postajali primeri internacionalne umetnosti. U nekom smislu, *Moment* je bio tačka susreta ideologije internacionalizma poznog modernizma i *genius loci* ideologije postmodernizma, odnosno intelektualna platforma koja je reflektovala sve dileme i krize koje će se i produbljivati i razrešavati u dolazećem multikulturalizmu. Sudbina *Momenta* se tokom 1993. godine razrešava u dva pravca: hronološki, prema mesecu objavljivanja, prvi je *Projekta(r)t* (maj), koji se po uzoru na *Moment*, a naporima glavnog i odgovornog urednika ovog časopisa, uobličava u časopis za informisanje, dokumentovanje, kritičku selekciju, vrednovanje i teorijsku refleksiju o tokovima u savremenoj umetnosti u novonastaloj Saveznoj Republici Jugoslaviji, a izdavač je Galerija, odnosno Muzej savremene umetnosti Vojvodine iz Novog Sada. Drugi ishod je bio *New Moment* (zima 1993), u izdanju marketinške agencije Saatchi&Saatchi Advertising Balkans (danas New Moment), koji uređuje i u kojem sarađuje delimično isti krug koji je uređivao *Moment* i sarađivao u njemu, ali koji je predstavio radikalno drugačiji model časopisa utemeljen pre svega na „zadovoljstvu u tekstu“, na intertekstualnoj i interdisciplinarnoj praksi pisanja o umetnosti, čiji cilj nije da promoviše nove tendencije ili pojave i koje može, a ne mora da doslovno objašnjava umetničku produkciju, s jedne, i različitim vrstama diskursa (žurnalističkom, literarnom, esejističkom) i njihovim mešanjima. Iako se javlja kao logična posledica promena, odnosno artikulisanja modela jednog

drugačijeg zastupanja, razmišljanja i pisanja o savremenoj umetničkoj produkciji, ipak gašenje časopisa pokretanjem dva nova, od kojih je jedan nazivom, a drugi koncepcijom, čuvao referencu na *Moment*, simbolički postaje *trenutak* objave tog preloma, mesto na kojem je obavljena promena 'starog' 'novim' i proizvedena jedna nova, u smislu 'drugačija' paradigma. I jedan i drugi časopis doživljavaju svoj zenit do 1997. godine: poslednji četvorobroj (11–15) časopisa *Projeka(r)t* izlazi 2001. godine, a *New Moment* ulazi u nove cikluse, obeležene koncepcijskim promenama, promenama urednika i od 'magazina za vizuelnu kulturu' postaje 'magazin za umetnost i advertajzing', odnosno od časopisa za tekstualnu, teorijsku i esejističku produkciju vizuelne kulture i o vizuelnoj kulturi postaje magazin orijentisan pretežno na savremeni dizajn i komunikacije, na neoliberalne izazove *aesthetically pleasing* strategija. Profil časopisa *Moment*, nova serija trebalo je da objedini iskustva prethodnih časopisa: s jedne strane da bude informativan, a s druge da se fokusira na savremenu istoričarskoumetničku, teorijsku i esejističku tekstualnu produkciju o savremenoj umetnosti i vizuelnoj kulturi, a nije zaživeo zbog spleta organizaciono-finansijskih okolnosti.³

Od drugih postojećih lokalnih časopisa za narativ o 'najvećem srpskom umetniku' važno je pomenuti časopis *Likovni život* koji počinje da izlazi 1988. godine, od početka izrazito orijentisan na fenomene izvan interesovanja *Momenta* i njegovih produžetaka, što zbog svog izrazito lokalnog karaktera, što zbog konzervativnijeg ukusa i stava da umetnost kategorije lepog i uzvišenog supstancijalno određuju.

Rad *Ko je najveći srpski umetnik?* realizovan je za drugu izložbu *Premotavanje II – Was Ist Kunst(ler)?* koncipirane i realizovane u okviru ciklusa *Premotavanje* tokom 2002. godine u Prodajnoj galeriji Beograd. Dva momenta su ovde bitna, jedan je u vezi sa samom izložbom, a drugi u vezi s mestom na kojem je izložba bila realizovana. Izložba je problematizovala pomeranje težišta s kritike institucionalizovanog estetizma, koja je dominirala novom umetničkom praksom sedamdesetih, na kritičko pozicioniranje umetnika u odnosu na umetničke institucije (ovde je pojam 'institucije' uzet u najširem smislu i odnosi se na najrazličitije oblike institucionalizovanja u svetu umetnosti), njihove imaginarne, stvarne i simboličke moći krajem devedesetih i početkom sledeće decenije.⁴ Prodajna galerija Beograd, u kojoj je izložba bila postavljena, osnovana je 1963. godine u uslovima specifičnog jugoslovenskog socioekonomskog modela koji je nastojao da pomiri model planske privrede sa autonomnim ekonomskim ponašanjem tipičnim za model tržišne privrede, upravo s namerom da bude tržišni agent između umetnika, s jedne, i ljubitelja i potencijalnih kolekcionara, s druge strane. Ograničeno

3 Pored primarnih izvora, od sekundarnih videti: Ješa Denegri, „Časopis 'Moment',“ u *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, prir. Ješa Denegri (Novi Sad: Svetovi, 1997), 223–231; Ješa Denegri, „Časopisi devedesetih: New Moment i Projeka(r)t,“ u *Devedesete: teme srpske umetnosti*, prir. Ješa Denegri (Novi Sad: Svetovi, 1999), 251–256; Jasmina Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih* (Beograd: B92, 1998), 26–29.

4 Taj 'trag' konceptualne umetnosti na umetničku produkciju devedesetih impliciran je nazivom izložbe izvedenim iz naziva rada Raše Todosijevića *Was Ist Kunst?* Pored video-rada Dejana i Jelice, izložba je obuhvatila promotivni materijal *kuda.org*, video-rad *I'll Be Your Angel* Tanje Ostojić i dva rada Mirjane Đorđević *Respect Yourself* i *Risk Yourself* (Čubrilo 2002).

delovanje tržišnih zakona pod uticajem državnog i samoupravnog intervencionizma proizvodilo je umetničko tržište koje su umetnici, ali i kolekcionari i posrednici (galeristi, kustosi, likovni kritičari), kako jedno od prvih istraživanja u oblasti sociologije umetničkog tržišta pokazuje, doživljavali i određivali pre kao stihijno, bez sistemskih rešenja, zatvoreno, monopolističko nego kao organizovano, sređeno tržište, s jasnim mehanizmima ponude i potražnje (Indić 1986, 60-64; 191-192), a Prodajna galerija Beograd je bila reprezent i efekat funkcionisanja tog hibridnog modela tržišnih zastupanja u polju kulture, odnosno umetnosti, generalno utemeljenog na presecanjima i antagonizmima politika ukusa društvenih, intelektualnih i/ili političkih elita, kao i onog formiranog putem masovnih medija. Izlagačka i politika tržišnog posredovanja Prodajne galerije Beograd nije se odlikovala sistematičnijim pristupom u odabiru prepoznatljivog kruga umetnika koje bi tržišno zastupala, već prema kriterijumima specifičnog estetskog, i/ili poetskog i/ili konceptualnog pristupa, bez obzira na to da li te kriterijume definišu institucije elitne ili masovne kulture. Stoga se Prodajna galerija i konstituisala kao mesto na kojem se potencijalno mogla zadovoljiti bilo čija potreba za simboličkim dobrom: od velikih kolekcionara do kolekcionara početnika, od onih čiji su ukus formirali i negovali kolekcije i programi Narodnog muzeja i/ili Moderne galerije, od 1965. godine Muzeja savremene umetnosti i/ili šarenolika likovna kritika, od kompetentne, različitih intelektualnih i ideoloških orijentacija i argumentacije, do one popularne, reklamerske, koja u većini slučajeva i prestaje da bude kritika i postaje žurnalistička senzacija. Dakle, Prodajna galerija je mesto gde su svoje radove mogle ponuditi tržištu osoba A i osoba B, pa čak i osoba C, ali isto tako, a s obzirom na hibridni tržišni model i na koncept jednake dostupnosti svakome, ona nikada nije postala i mesto koje je moglo da supstancijalno promeni položaj umetnika, proizvede ga u najvećeg, najboljeg, najprodavanijeg, da ga elitizuje. Ti procesi su bili inicirani, artikulisani i razvijani negde drugde, kroz programe muzeja, relevantnih izložbenih gradskih galerija i međunarodne kulturne saradnje i razmene, delovanjem likovne kritike, kroz politiku otkupa za državne i društvene institucije. Prodajna galerija je svojom delatnošću u najboljem slučaju predstavljala samo efekte tih procesa.⁵ Čak i kada su početkom osamdesetih godina počele da se otvaraju prve privatne galerije koje su počivale na modelu tržišne privrede, one, kao i Prodajna



Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, *Ko je najveći srpski umetnik?*, 2002, detalj iz video-rada

5 Primera radi, iako su radovi u okviru izložbe *Premotavanje II* bili postavljeni u galeriji koja je programski okrenuta pre svega plasmanu umetničkih dela na tržište, ona se ponašala samo kao izložbeni prostor mapirajući iza izostanka interesovanja publike Prodajne galerije da kolekcionira ovakav tip umetničkih dela izostanak zanimanja ili kompetencije da se zastupa i ovakva umetnička praksa.

galerija, nisu imale ubedljivi potencijal u procesima proizvodnje simboličkog kapitala. Samo neke od njih, tokom devedesetih, u vreme nikada do kraja jasno formulisane kulturne politike utemeljene na antimodernizmu i nacionalpopulizmu, ideologiji krvi i tla, dobile su priliku da aktivno učestvuju u kreiranju lokalnog/zatvorenog 'sistema umetnosti'.

I najveći srpski umetnik (umetnica) je...

Časopis *Moment* predstavljao je važnu informativno-vrednosnu platformu u vreme kada su Jelica i Dejan počinjali svoje umetničke karijere i aktivno je učestvovao u kreiranju horizonta u odnosu na koji su artikulisali svoj umetnički rad. Takođe, i u *Momentu* i u časopisu *Projeka(r)t* bili su objavljivani prikazi Jelićinih i Dejanovih solo ili zajedničkih izlaganja i projekata, dok su na stranicama časopisa *New Moment* 'izlagali' svoj rad koji je redakcija časopisa naručila i producirala.⁶ S druge strane, Prodajna galerija Beograd nije imala važnu ulogu u karijerama ovo dvoje umetnika, čak nikakvu, i u tom smislu ona u vezi s radom *Ko je najveći srpski umetnik?* postaje označitelj izostanka ozbiljno uređenog tržišta i razvijenog sistema umetnosti, te označitelj nekompatibilnosti, odnosno razlika između postindustrijskih, postistorijskih, neokonzervativnih zapadnoevropskih i anglosaksonskih društava masovne proizvodnje i potrošnje robe i informacija, s jedne, i (post)socijalističkog društva konfrontacije etatizma s modelima zapadnoevropske demokratije, spektakla i ekstaze komunikacije, s druge strane, te označitelj traume koju je proizvela ova razlika.⁷

Dakle, video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* ne problematizuje interpelaciju predmeta u umetničko delo, već interpelaciju umetnika u najvećeg (nacionalnog)

6 Videti Bibliografiju u: Jasmina Čubrilo, *symptom.dj, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković* (Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2011), 204–206. U okviru rubrike *Projekti* časopisa *New Moment* Anđelković i Radovanović su učestvovali svojim prilogom u dva broja. Videti: „New Moment projekti – Fotosi iz imaginarnih filmova“, *New Moment* 3 (zima 1995): bez paginacije; „Art Moment Project – Dejan Anđelković & Jelica Radovanović“, *New Moment* 9/10 (1998): 82.

7 Dejan Anđelković je u jednom intervjuu dao kritičku analizu svog samostalnog rada i zajedničkog rada sa Jelicom Radovanović, a u kontekstu devete i desete decenije prošlog veka: „Da je kojim slučajem postojalo tržište i da su moji radovi završili u nečijim domovima umesto na tavanu, da se neki novac vratio kao zalog uložene energije, ja bih možda nastavio sa sočnim slikanjem. ... (radovi sa izložbe ILI ILI ili I I iz 1989. godine) bili su različiti po svemu osim po metodologiji mišljenja i poziciji iskaza. ... Ali oni su mi omogućili da prestanem da gubim energiju u bezuspešnim naporima da obezbedim formalni kontinuitet produkcije. Mnogo mi je značajniji aktivan odnos prema živom materijalu i jeziku i čini mi se da se lakše krećem kroz medije i usmeravam ih u korist svojih ideja. ... (odlika umetničke scene devedesetih) Sve više umetnika shvata da se bez novca i dobre mreže koja prati likovnu scenu teško funkcioniše, a nasuprot, prisutna je jedna aktivna svest da nema drugog prostora i drugog vremena i da je nužno raditi ovde i sada.“ (Božović 1996, 10–11; 17). Jelica Radovanović sagledava problem na sledeći način: „Nemam profesiju. Izabrala sam plutajuću poziciju, tu i tamo nešto radim, ali nemam profesiju. Ne zato što to ne želim, nego zato što u ovim uslovima drugačije nije bilo moguće.“ (Božović 2001, 62).

umetnika. Da bi se dokazale tvrdnje da je nešto umetničko delo ili da je neko (najveći) umetnik, neophodno je pronaći argumentaciju (u teoriji, istoriji, sociologiji, antropologiji) koja će subjektivni čin izbora ili lična uverenja ili ukus pretvoriti u univerzalnu istinu.⁸ U video-radu predočeni su argumenti na osnovu kojih je već izveden jedan zaključak, kao i tri zaključka, odnosno tri verzije jednog zaključka. Argumentacija je svedena na lične opservacije pretendena na status 'najvećeg' umetnika, i ona reprezentuje interpretaciju i lično procenjivanje, a na osnovu već donetih sudova (kritike, muzeja, akademske zajednice, kolekcionara i šire publike). Ona nije rodno senzibilisana i reflektuje način razmišljanja unutar dominirajuće patrijarhalne matrice koja privilegovano mesto i moć dodeljuje umetnicima, odnosno implicira da je polje umetnosti jedna 'muška' igra. Kako video-rad generalno operiše stereotipom o posebnosti i veličini umetnika koji se koncipirao u osvit modernog doba, na romantičarskoj ideji umetnika-genija koja je potom kontinuirano reprodukovana kroz narativ istorije umetnosti i likovne kritike, ali i u drugim humanističkim disciplinama, ukidanje mogućnosti da u video-radu titulu *najvećeg* ponese umetnica je dosledno sprovođenje/dosledna (preterana) identifikacija⁹ sa ideologijom koja je ovaj stereotip proizvela kao metod radikalnog preispitivanja te ideologije. S druge strane, insistiranje na nacionalnom statusu u uslovima i okolnostima proizvodnje globalnih statusa mapira procep između odumirućeg modela državnog umetnika jedne socijalističke kulture i države koji je podrazumevao privilegovanu poziciju i beneficije (javnu vidljivost i u tom smislu popularnost, prostor za rad, otkupe, velike porudžbine) i koji se u okolnostima raspada te države tokom devedesetih godina XX veka transformisao u model (antimodernističkog) umetnika reprezenta države utemeljene na premodernim idejama o „etničkoj izuzetnosti“, s jedne, i novouspostavljenih modela „lokalnih proizvodnji globalnosti i globalnih indeksacija lokalizama u umetnosti“ (Šuvaković 2012, 9), s druge strane. Apostrofiranje nacionalnog identiteta u naslovu ali i narativu video-rada ukazuje na



Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, *Ko je najveći srpski umetnik?*, 2002, detalj iz video-rada

- 8 U vezi sa ovim je i pitanje da li su pojmovi umetničko delo – umetnik uzročno-posledično povezani, odnosno da li je dovoljno da se jedan pojam objašnjava drugim: umetnik proizvodi predmete koje likovna kritika, istorija umetnosti, društvo generalno proglašava umetničkim; umetnik proglašava predmet umetničkim delom; ili umetničko delo može biti proizvod ljudske kreativnosti nezavisno od toga da li je ona svojstvo školovanog umetnika ili ne.
- 9 Preterana identifikacija sa strukturom moći upućuje na prenatraglašeno identifikovanje sa insceniranom, odnosno fundamentalnom fantazmom u određenom kulturalnom kontekstu (Gržinić 2005, 102–104).

prazno simboličko mesto u koje se upisuje trauma nasilnog poništavanja jednog i isto tako agresivnog instaliranja drugog nacionalnog identiteta.

Svaki od kandidata se u video-radu koristi marketinškom strategijom samobrendiranja jer postoji i drugi (sledeći) krug (krugovi) u kojem (kojima) će neka nova publika (stručnjaci i laici) dobiti priliku da odlučuju o statusu i tu odluku će donositi samo na osnovu već izrečenih 'sudova' i predloženih 'istina' a ne na osnovu konkretnog umetničkog rada. Taj 'drugi krug' ovaj video-rad transformiše pre u interaktivan rad nego u primer participatorne umetničke prakse, ako sledimo distinkciju koju je Kler Bišop (*Claire Bishop*) uspostavila da participatorna umetnost podrazumeva istovremeno uključivanje više ljudi u 'oblikovanje' neke nove realnosti, za razliku od interaktivnog u kojem postoji odnos 'jedan na jedan' (Bishop 2012, 1). Publika koja prema svojim afinitetima i ponuđenim objašnjenjima donosi odluku koja je od tri osobe najveći srpski umetnik ne stvara novu realnost jer video-rad nije dokumentaran, već je fikcija: osobe koje se pojavljuju u video-radu nisu u stvarnom životu umetnici i u tom smislu autentični pretendenti na tu poziciju (iako je svaka sličnost sa stvarnim ličnostima slučajna). Međutim, publika je dovedena u situaciju da se direktno pita za mišljenje ali i da se njome manipuliše, jer se ona ne izjašnjava o delu (video-radu) kao takvom, pa ni o autorima dela (Jelici i Dejanu), već dovršava fikciju koju je video-rad ponudio i tako učestvuje u simulaciji procesa formiranja i izricanja vrednosnih sudova, te na osnovu njih, u simulaciji uspostavljanja hijerarhijskih matrica i relacija unutar tih matrica. Ovaj video-rad aktivira posmatrača ali ga ne dovodi u poziciju proizvođača, što je prema Bišopovoj odlika participatorne umetnosti (Bishop 2006, 10–17) jer, pored aktivacije, ne menja se autorstvo video-rada niti se stvara zajednica koja proizvodi odnose ili otvara kontekst za moguću razmenu ili dijalog, ili supstancijalno učestvuje u procesu nastajanja rada, ili koja proizvodi realne efekte, konkretnu društvenu promenu. S druge strane, činjenica da svaki put može da ishod glasanja bude drugačiji, mapira, odnosno reprezentuje problematiku politike posmatranja (stručne javnosti, šire publike), odnosno politike vrednovanja.

U vreme nastajanja ovog video-rada, Ransijer (*Jacques Rancière*) počinje da u svojim razmišljanjima, koristeći argumentaciju koja je naravno više filozofska nego iz domena kritičkog pisanja o umetnosti (likovne kritike ili istorije umetnosti), obnavlja ideju estetike i dovodi je u vezu sa politikom kao integralno srodnim domenom. Njegova 'prerada' estetike polazi od pretpostavke, kako je to formulisala Bišop, o autonomiji našeg iskustva u odnosu na umetničko delo, a ne od one o autonomiji umetničkog dela (Bishop 2012, 27). Estetsko iskustvo, prema Ransijeru, implicira preispitivanje kako je svet organizovan te, u tom smislu, i mogućnost menjanja ili preraspodelu tog sveta. Zato se estetika i politika prepliću i dele sklonost ka deljenju ideja, iskustva, kao i mogućnost da se misli u kontradikcijama: u domenu estetike to bi bila produktivna kontradikcija odnosa umetnosti prema društvenoj promeni koju odlikuje paradoks verovanja u autonomiju umetnosti i u njeno biće koje je neraskidivo povezano s obećanjem boljeg sveta, a u domenu politike to je neslaganje, prekid

s načinima na koje smo ustanovili kriterijume znanja (Rancière 2004; Rancière 2013). Video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* samo nagoveštava politiku estetike, i to u replikama osobe C. One sumiraju sve tokove kritičkog sagledavanja umetnosti, umetničkog rada i prakse, iznad svega mogućnosti artikulisanja i organizovanja jedne umetničke zajednice i konačno sveta (ili sistema) umetnosti devedesetih godina u vreme traumatičnog 'nestajanja' sveta onakvog kakvog smo poznavali, kao i preformulacija propozicija koje



Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, *Ko je najveći srpski umetnik?*, 2002, detalj iz video-rada

su strukturirale percepciju i prosuđivanje o tom istom svetu (pad Berlinskog zida 1989, ubrzana globalizacija, a iznad svega krvavo odumiranje SFRJ) i anticipiraju političku dimenziju svog rada koja će se u Ransijerovom duhu realizovati kroz načine na koje će forme njihove umetnosti predlagati paradigme zajednice.

Ulazak u polje umetnosti za Jelicu i Dejana bio je praćen verovanjem u konzistentnost polja umetnosti, u autoritet sistema vrednosti uspostavljenog unutar (lokalnog) sveta ili sistema umetnosti (časopisi, izložbeni prostori, muzeji, galeristi, likovna kritika, istorija umetnosti, teorija, kolekcionari) i koji obezbeđuje okvir za rad, razmenu, objektivno vrednovanje, odnosno verovanjem u Velikog Drugog kao mrežu društvenih institucija, običaja i zakona koja garantuje funkcionisanje sistema. Institucije umetnosti (Fakultet likovnih umetnosti, izložbeni prostori, muzeji, likovna kritika, časopisi) formirale su onu simboličku strukturu kroz koju su Dejan i Jelica prošli proces postanja umetnicima, odnosno koja im je omogućila da izvedu specifičan simbolički identitet. I kao što generalno subjekt promišlja želju (Velikog) Drugog, nagađa šta je to što on ili ona predstavljaju u očima društva kao takvog (Veliko Drugo) i u očima drugih ljudi, tako i umetnici nastoje da ustanove svoje pozicije u svetu umetnosti (Veliko Drugo) i širem društvu. U pogledu oba pitanja – pozicija koje zauzimaju u svetu umetnosti i značenja drugim ljudima – umetnici (ili subjekti) ostaju bez odgovora jer niti drugi ljudi zbog svojih nesvesnih žudnji i fantazija mogu da pruže to što se od njih očekuje niti Veliki Drugi zbog svoje fleksibilne i promenljive prirode može da se uspostavi kao autoritet koji bi pružio pouzdana značenja ili prepoznao važnost onih koji se tome željno nadaju, traže, iščekuju. Stoga, ovu temeljnu nesigurnost u pogledu značenja i statusa umetnik/umetnica (subjekat) mogu da pokušaju da razreše jedino ukoliko se sami upuste u čitanje između redova, u stvaranje sopstvenih tumačenja, odnosno da se u prostoru ne-značenja upuste u nagađanje o značenju u odnosu na to kako ih njihova kultura shvata. Uvid da je polje umetnosti još samo jedno polje manipulacije koju proizvodi želja za očuvanjem pozicija moći, a da se događaj, odnosno 'umetnost', odvija

negde drugde, postaje 'materijal', dok glavna 'tema' Dejanovog i Jeličinog rada postaje bavljenje fundamentalnim odnosom želje i fantazije čija dinamika određuje/stvara Velikog Drugog. Video-rad *Ko je najveći srpski umetnik?* upotrebom eklektičnog, poližanrovskog jezika i fikcionalnosti, narativnosti i relativizma osamdesetih, koji načinom snimanja i montažom, režijom 'prisvaja' format TV emisije (npr. iz kulture), dok fiktivni narativ referiše na aproprijaciju svojstava filmske od strane video-umetnosti – ne samo da predstavlja #throwback na postmoderni duh i raspoloženje već i kritičko sagledavanje i distanciranje od konteksta u kojem se taj duh generisao, te najavljuje supstancijalno žrtvovanje pozicije 'umetnika' koje postaje Jeličina i Dejanova strategija delovanja i rada na početku prve decenije XXI veka, odnosno anticipira prihvatanje odgovornosti i odluka da se ne participira u začaranom krugu želje koji konstituiše veliki Drugi, te „svest o gluposti i nakaznosti velikog Drugog, izrugivanje njegovim pompeznim aspektima“.¹⁰

LITERATURA

- Alloway, Lawrence. "Network: The Art World Described as a System." in *Network: Art and the Complex Present*, ed. Lawrence Alloway, 3-15. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1984.
- Anđelković, Dejan. „Najveći srpski umetnik.“ *Moment Nova serija* 1 (januar 2003): 20–21.
- Bishop, Claire. *Participation*. London/Cambridge MA: Whitechapel/The MIT Press, 2006.
- Bishop, Claire. *Artificial Hell, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge/Oxford: Polity Press/Basil Blackwell, 1991.
- Božović, Zoran L. „Dejan Anđelković.“ u *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu – razgovori*, ur. Zoran L. Božović, 7–18. Beograd: Cicero, 1996.
- Božović, Zoran L. „Jelica Radovanović.“ u *Likovna umetnost 80-ih i 90-ih u Beogradu – razgovori*, ur. Jasmina Čubrilo, 61–62. Beograd: Remont, Beopolis, 2001.
- Čubrilo, Jasmina. *Beogradska umetnička scena devedesetih*. Beograd: B92, 1998.
- Čubrilo, Jasmina. *Premotavanje II – Was Ist Kunst(ler)?*. Beograd: Prodajna galerija, 2002.
- Čubrilo, Jasmina. „Stavovi.“ *Moment Nova serija* 1 (januar 2003): 17.
- Čubrilo, Jasmina. *symptom.dj, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2011.
- Danto, Arthur. "Artworks and real things." *Theoria*, vol. 39, issue 1-3 (1973): 1-17. [pristupljeno: 12. avgusta 2016. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/theo.1973.39.issue-1-3/issuetoc>]
- Denegri, Ješa. „Časopis 'Moment'.“ u *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, ur. Ješa Denegri, 223–231. Novi Sad: Svetovi, 1997.

10 Iz privatnih beležaka Jelice Radovanović i Dejana Anđelkovića. Navedeno prema: Čubrilo 2011, 190.

- Denegri, Ješa. „Časopisi devedesetih: New Moment i Projeka(r)t.“ u *Devedesete: teme srpske umetnosti*“, ur. Ješa Denegri, 251–256. Novi Sad: Svetovi, 1999.
- Gržinić, Marina. *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*. Zagreb/Sarajevo: Multimedijalni institut/Košnica, 2005.
- Foucault, Michel. „Des espaces autres. Hétérotopies.“ *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49, pristupljeno 12. februara 2011, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
- Indić, Trivo. *Tržište dela likovnih umetnosti*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1986.
- Oliva, Akile B. „Mapa savremenih umetničkih pokreta u Sistemu umetnosti.“ u *Moderna umetnost 1770–1970–2000, III*, ur. Akile B. Oliva i Đulio K. Argan, 75–82. Beograd: Clio, 2006.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London/New York: Continuum, 2004.
- Rancière, Jacques. *Dissensus, On Politics and Aesthetics*. London/New Delhi/New York/Sidney: Bloomsbury, 2013.
- Šuvaković, Miško. *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Jasmina Čubrilo
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**PROTOCOLS AND PROCEDURES OF BECOMING THE ARTIST:
DEJAN ANĐELKOVIĆ & JELICA RADOVANOVIĆ,
*WHO IS THE GREATEST SERBIAN ARTIST?***

Summary:

The article examines mechanisms that in the local art world construct and establish the utmost national artist as they are represented in the video artwork by Dejan Andjelković and Jelica Radovanović *Who is the Greatest Serbian Artist?* (2002). It explains the context in which the video artwork was created, critical perspective that work takes up in relation to the issues of articulation and organisation of the artist community as well as to the issues of the art world (or the art system) that underwent the substantial changes during the last decade of 20th century. This text also analyzes political dimension of the video artwork and anticipation of the politics of aesthetics in Andjelković&Radovanović's subsequent art work, the meanings that this video artwork produces and their effects, as well as its the media format.

Keywords:

Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, artist/woman artist, art world/the art system

PRIMLJENO / RECEIVED: 12. 10. 2016.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 10. 2016.