

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: VIZURA - Časopis za savremene vizualne umjetnosti, likovnu kritiku i teoriju
VIZURA - Magazine for Contemporary Visual Arts, Art Critic and Theory

Location: Bosnia and Herzegovina

Author(s): Aida Abadžić Hodžić

Title: Dizajneri naših pogleda
DESIGNERS OF OUR VIEWS

Issue: 01+02/2008

Citation style: Aida Abadžić Hodžić. "Dizajneri naših pogleda". VIZURA - Časopis za savremene vizualne umjetnosti, likovnu kritiku i teoriju 01+02:6-16.
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=74813>

DIZAJNERI NAŠIH POGLEDA

Aida ABADŽIĆ HODŽIĆ

Ferran Adria, ElBulli, Roses,
kulinarske instalacije

Versajski vrtovi i “haute cuisine”

Suvremena umjetnost počiva na temeljima avangarde. Težnja za prisvajanjem svijeta života pripremila je i novu estetiku – estetiku događaja. Imperativ lijepih tijela, lijepih lica, lijepih jela ispunio je težnju avangarde da umjetničko “djelovanje” nadomjesti umjetničko djelo. Španac Ferran Adria prvi je kuhar visoke klase pozvan na jednu od najvažnijih izložbi suvremene umjetnosti, ovogodišnju kasselsku Documentu. Suvremena umjetnost je događanje/razumijevanje svijeta kao umjetničke izvedbe.

Ono što su mogli tek naslutiti maštoviti i vješti projektanti “Kralja sunca” u versajskim vrtovima 17. stoljeća, u kojima se, na dolazak kralja Louisa XIV, rastvarala vrtna simfonija zvukova, boja, mirisa i sjaja sa stotine fontana i mehaničkih naprava, danas omogućuju digitalne simulacije bajkovite, hipnotične sinestezije. Jednostavne komandne operacije kojima se pokreću programi, sakrivaju nevjerojatnu složenost računarnih procesa i stvaraju

DESIGNERS OF OUR VIEWS

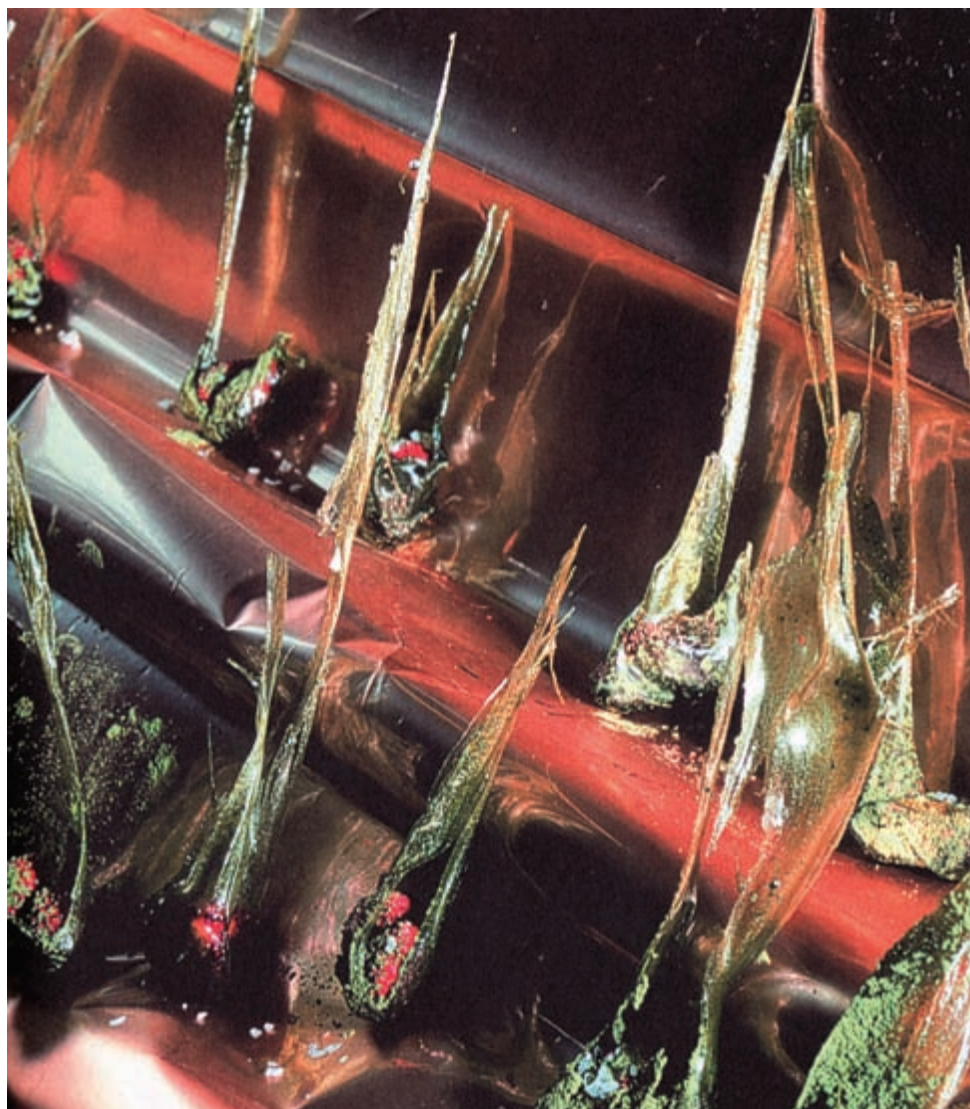
Aida Abadžić Hodžić

ABSTRACT

Contemporary art rests upon the foundations of avant-garde. Our quest for taking over and possessing the world has provided a new aesthetics – the aesthetics of events. The imperative of beautiful bodies, beautiful faces, and beautiful meals has fulfilled the avant-garde quest of substituting artwork with artistic “action”.

Museums have turned into the ultimate producers of contemporary art. Museums are not subordinated to reality (they are not its mere documentation or reflection); quite opposite to it, reality has become subordinated to museums. In terms of visual characteristics, the key strategy of avant-garde (often) annuls the possibility and removes the ground for differentiating artworks from consumer goods, museums have become (the only) place for differentiation and its institutionalisation. Of all the existing museums, the museums of contemporary art have ventured into an almost impossible mission and accepted the contradiction in its very name and its very nature.

How is it possible to put an absolute pres-



ent into archives? The act of collecting in contemporary art museums is always at least “one step behind” the present time, it is always unavoidably delayed. Museums of contemporary art recognise and «store» the changes in recent production – thus they constantly disturb (the established) system that seeks equilibrium. The work of contemporary curators working in the contemporary art museums is thus getting more and more to the work of artists – we are talking here about “the shaping of views”, about “different strategies of views” that partly explain the vicinity between contemporary art and design. More and more, artists intervene into the gallery space itself – it thus becomes a symbolic core of action since it is in it that one recognises ideologies and strategies of shaping our views and weltanschauung.

privid da smo danas svi podjednako carevi i sluge. Baroknu predodžbu *Svijeta kao pozornice* istoimenim izložbeno-performativnim projektom nedavno je, u umjetnosti 21. stoljeća, oživjela londonska Tate Modern. Razvojem tehnike, sve je postalo predmetom gledanja i umjetničke obrade. Epoha (stalne) medijske prisutnosti kojoj pripadamo postojanjem interneta i digitalno proizvedenih “slika”, nameće imperativ novog pristupa fenomenu vizualnosti

i su-očenje s krajnjim (i radikalnim) posljedicama te novine. Pojava i dominacija novih pojmova poput “vizualna kultura” i “vizualne studije” pokazuje da je vrijeme ekskluziviteta i privilegiranosti historije umjetnosti (odavno) na izmaku. Onako kako se nekada razumijevalo da je svijet stvoren na sliku i priliku Božiju, tako je danas taj isti svijet moguće “skenirati” nakon savršenog uvida u mapu ljudskog genoma. Kao što je umjetnost uvijek konstruk-

cija (neke realnosti), tako je i život sam postao umjetničkom slikom života, jednako umjetan, nadoknadljiv i hipotetičan. U nama su-vremenoj, biotehnološkoj eri konačno su pomireni svjetovi “prirodnog” i “umjetnički” lijepog: nestalo je **granice između proizvedenoga (umjetnički/tehnički lijepog) i onoga nastalog po prirodi (prirodno lijepog)**. Od kada je čovjek zakoračio na put prepravljanja života, prirode i samog sebe, život je postao (tek) izum, tehnički dostupna i raspoloživa činjenica. Time se, i u umjetnosti, po prvi put, otvorilo središnje pitanje: kojem se svijetu ona obraća, na koji se svijet referira?

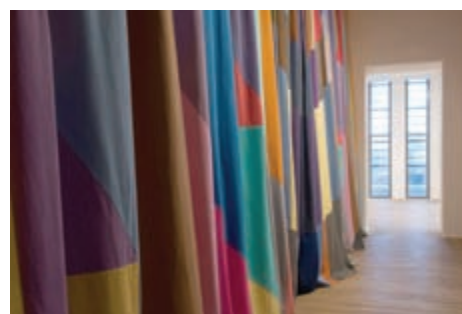
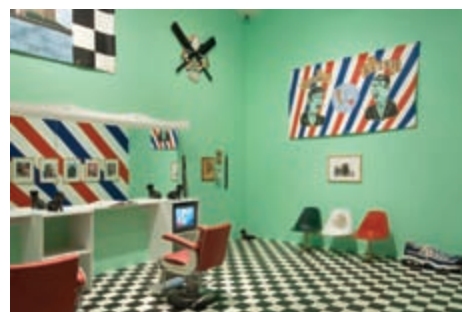
Stvarati “između umjetnosti i života”, o čemu je još donedavno govorio Rauschenberg, čini se danas sasvim izlišnim. Jer te granice (umjetnosti i života) više nema. Likovne umjetnosti odavno su izgubile monopol slike i postale tek jednim od mogućih oblika komunikacije u sustavu koji se sve ubrzanije širi. Prepoznao je to i Jeff Koons, zvijezda kiča osamdesetih godina. Sentimentalno, banalno, jeftino, obavijeno podrugljivom nostalgijom – bio je Koonsov odgovor na svijet umjetnosti koji je izgubio svoju posebnost i (nužni) simbolički odmak.

Ali, gubitak tog odmaka danas je mnogo radikalniji nego kako su ga razumijevali umjetnici (likovni kritičari, teoretičari umjetnosti) krajem šezdesetih godina, kada se pojam „suvremene umjetnosti“ činio već udomaćenim i kada je, kao temporalna odrednica (su-vremena umjetnost) zamijenio svoga modalnog prethodnika (moderna umjetnost).

Da li je sva umjetnost koja nastaje u našem vremenu suvremena? Pojam suvremene

umjetnosti određuje, s jedne strane, pojavu umjetničke produkcije od kraja 1960-ih godina i time se neumitno upisuje u hronološku matricu historije umjetnosti, a s druge strane želi biti modelom likovnog djelovanja i mišljenja u kojem se reflektira aktualnost i angažiranost u vremenu u kojem nastaje. Na taj način suvremena umjetnost čini suvišnim središnje pitanje moderne umjetnosti o „povlaštenom mjestu“ prisvajanja moderniteta, ali otvara se put nedoumici kako će se zvati umjetnost „nakon suvremene umjetnosti“?

Za Pierrea Restanyja, umjetnici koji su šezdesetih godina 20. stoljeća ulicu “gledali kao sliku”, trgali komade plakata i “posuđivali” golišave djevojke s reklamnih panoa, bili su iskonski suvremeni umjetnici – umjetnici nove realnosti koja pripada urbanoj i industrijskoj “prirodi”. Više nije trebalo „proizvoditi“ zasebno djelo, „konstruirati stvarnost“ – činilo se dovoljnim iskoračiti u javni prostor, intervenirati na pročelju gradskog trga, uprizoriti vlastito tijelo do granica izdržljivosti, iskoristiti odbačene predmete, poigrati se godišnjim dobima, vodom i zemljom, ostacima hrane ili mailom... Iako je već „historijska avangarda“ s početka 20. stoljeća eksperiment, provokaciju, rušenje konvencija uključila kao svoj središnji konstitutivni element, širina i sloboda djelovanja s kojom se suočila generacija sedme decenije bila je nesumnjivo drukčije prirode. „Upravo se u toj zoni slobode“, kako podsjeća Catherine Millet, „koprca suvremena umjetnost današnjice.“ Tamo gdje je **modernitet stvorio raskol, suvremena ga je umjetnost konačno zatvorila.** “Rasuto” u stvarnosti – djelo (je) “žudi(lo)” za komentarom.



Može li se muzealizirati sadašnjost?

Konačni proizvođači suvremene umjetnosti postali su muzeji. Ovu tvrdnju Boris Groys objašnjava činjenicom koju smo često spremni previdjeti a ta je da nije muzej podređen stvarnosti (nije tek nje-na puka dokumentacija ili odraz), već je, upravo suprotno, stvarnost podređena muzeju. Kako je središnjom strategijom avangarde (često) dokinuta mogućnost i utemeljenost razlikovanja umjetničkih

predmeta i predmeta široke upotrebe na osnovu vizualnih karakteristika, muzej je postao (jedino) mjesto uspostavljanja razlike i njenog institucionalnog učvršćivanja. "Kao što postojanje pozorišta", podsjeća Donald Preziosi, "ironizira zamišljenu podjelu ponašanja na prirodno i izvještačeno, tako i muzeji, dijeleći svijet na muzeološki i vanmuzeološki, izražavaju postojanje paradoksalne distinkcije između originala i kopije, stvarnosti i fikcije, prezentacije i reprezentacije, uz istovremeno održavanje takvih dualiteta". Mada je značajan broj avangardnih pravaca gorljivo pozivao na uništenje muzeja kao posljednjih relikvija akademizma i pasatizma, pa se tek u odnosu na muzeje mogla uspostaviti razlika prema onome što se razumijevalo progresivnim izrazom, suvremena umjetnost u značajnoj mjeri ovisi upravo o tom "mjestu uspostavljanja razlike". Tek naizgled paradoksalno, o njemu ovise ponajviše upravo oni umjetnici koji glasno izražavaju svoju težnju za izlaskom iz muzeja i "ulaskom u stvarni život". "Kada bi muzej uistinu mogao nestati", pretpostavka koju nam Groyes nudi za razmišljanje, "tada bi mogućnost da umjetnost predstavlja obično, svakodnevno i trivijalno, kao novo i istinski živo, bila izgubljena".

Ono što vidimo u muzeju doživljavamo kao prošlo; ukoliko izvan muzeja sretnemo nešto što smo već vidjeli u muzeju, doživljavamo to kao (njegovu) mrtvu kopiju. Dakle, da bi nešto bilo kolekcionirano, potrebno je prerasti muzej i stvarati nešto što do sada nije bilo sakupljano. Muzej i život pothranjuju se međusobno u nerazdvojivoj simbiozi. Logika suvremenog muzeološkog kolekcioniranja popušta zavidljivosti masovnih medija, ponajprije

kada određuje koja je umjetnost "živa", stvarna, sadašnja, u ovom času od važnosti – aktuelna. (O značaju mode i njenoj dvostrukoj draži za modernog čovjeka i karakter moderniteta pisao je već Baudelaire.) Od svih postojećih muzeja, muzej suvremene umjetnosti upustio se u jednu gotovo nemoguću misiju i pristao na proturječnost već u samom svom nazivu i prirodi djelovanja. Kako je moguće arhivirati apsolutnu sadašnjost? Čin kolekcioniranja u muzeju suvremene umjetnosti uvijek je barem "korak iza" sadašnjosti, uvijek neumitno kasni. Muzej suvremene umjetnosti prepoznaje i "pohranjuje" promjene u recentnoj produkciji – time, on neprestano remeti (tek uspostavljeni) sustav koji traži ravnotežu. Kako osigurati muzeološku vječnost nečemu što je u stalnoj i ubrzanoj mijeni? Mogu li i trebaju li postojati muzeji suvremene umjetnosti? Mogu li i trebaju li zadržati svoju normativnu ulogu?

Otkada je izgubljena normativna i jedinstvena povijest umjetnosti muzej se, iz mjesta u kojem se pohranjivala i oblikovala društveno prihvatljiva reprezentacija prošlosti, pretvorio u „desakralizirano“ mjesto, mjesto bez tajanstvene aure. Time je izgubio na privlačnosti i magičnosti (na koju računaju i suvremeni animirani filmovi, poput *Noći u muzeju*) i postao mjestom moguće relativizacije svih normi i pravila. Umjesto suhoparnih i iscrpljujućih teorija, povlašćeno mjesto dobivaju dosjetke, spektakli, sasvim nejasne, slučajne i neuhvatljive odluke selektora. Muzeja suvremenih umjetnosti može biti onoliko koliko ima kustosa. Iako je svaki muzeološki postav primarno pitanje (kritičke) recepcije i interpretacije, bilo da je riječ o zbirkama



lijevo: Svijet kao pozornica, londonska Tate galerija
gore: Jeff Koons, Zec na napuhavanje

Djelovanje kustosa suvremenih muzeja tako se sve više izjednačava djelovanju umjetnika – riječ je o “oblikovanju pogleda”, o “različitim strategijama pogleda” koje djelom tumače blizinu suvremene umjetnosti i dizajna

renesansnog slikarstva, barokne skulpture ili suvremene video-produkcije, činjenica je da su, s većom vremenskom distancom, odstupanja u selekcijama ranijih epoha između različitih kustosa mnogo manja. Muzeji su jedino mjesto koje otvara mogućnost sustavne povijesne usporedbe, a to je upravo središnji zalog njihove moguće (i nužne) normativne uloge: “suvremenost” postaje očita tek u odnosu na ono što je prethodilo, a suvremeni muzej postaje suvremen u prvom redu po tome što usmjerava pogled prema prostoru izvan svojih zidova, na prostor sadašnjosti. Provokacija Marcela Duchampa trajno je odredila sadržaj i značenje kon-teksta u razumijevanju i vrednovanju umjetničke produkcije. Duchamp je naslutio da će svi umjetnički muzeji u budućnosti biti u stvari muzeji suvremene umjetnosti – nijedan od njih ne arhivira, ne dokumentira, ne pohranjuje (tek) umjetnost određenog razdoblja već mnogo više naš odnos prema njoj – tek našim odnosom prema umjetnosti prošlosti mi pokušavamo odrediti i definirati granice i karakter onoga što doživljavamo kao umjetnost sadašnjosti. Djelovanje kustosa suvremenih muzeja tako se sve više izjednačava djelovanju umjetnika – riječ je o “oblikovanju pogleda”, o “različitim strategijama pogleda” koje djelom tumače blizinu suvremene umjetnosti i dizajna. Umjetnici sve više interveniraju u sam izložbeni prostor – on postaje simboličkom jezgrom djelovanja jer se u njemu prepoznaju ideologije i strategije oblikovanja pogleda i nazora. Kolumbijska umjetnica Doris Salcedo (r. 1958.) razara betonske temelje london-skog Turbine Halla (Tate Modern, 2007) kako bi rastvorila mračnu, neizrečenu stra-

nu evropskog moderniteta (onako kako je oblikovana i u muzejima) a koja se odnosi na pitanje granica, rasizma, kolonijalizma, straha od imigranata, nepoželjnih socijalnih i etničkih grupa. A Marina Abramović u *Seven Easy Pieces* (2005.) odijeva sedam metara dugu plavu haljinu koja se „projektira” na prostor spirale muzeja Guggenheim.

Zbirke su „otvorene”, „u pokretu”, „u nastajanju”, „u razgovoru” – sve više liče na organski život. Kustoski projekti, osim izložbi, sve češće uključuju i okrugle stolove, predavanja, privremene čitaonice, koncerte, telefonske ankete, mailing liste, blogove – umjetnost gubi svoj (nužni) simbolički odmak od stvarnosti.

O ukusu i pomodnom

Način selekcije unutar muzeja suvremene umjetnosti i svih ranijih muzeja različit je i iz jednog značajnog aspekta, a to je iznimna količina ponuđenih radova. U stalnom naviranju novina, sud ukusa danas morao bi biti snažniji negoli ikada. U tradiciji evropske kulture, kako podsjeća Milivoj Solar, moda je uvijek “nudila”, a odabiralo se prema ukusu – ukus je bio uporište, korekcija stalnoj promjenjivosti koju je moda, po svojoj prirodi, nametala. Moda je pri tome uvijek isključivo afirmativna, dok bi ukus morao biti kritičan i osporavati, odnosno usporaviti diktat mode. Ta se distinkcija jasno odražavala i u jeziku: ono što je bilo “pomodno” uglavnom nije shvaćano kao “ukusno”, a poznata je i jezička analogija ukusa i okusa u kojoj “sladokusac nije onaj ko prepoznaje dobro jelo već je pravi



sladokusac onaj ko odbije golemu većinu ponuđenog" (G. Jukka).

Kustosi računaju na zbunjenu publiku. Tako je, u okviru ovogodišnjega Venecijanskog bijenala, organiziran susret kustosa centralne i istočne Evrope u UNESCO-ovu sjedištu u Palazzo Zorzi s temom „Kako se približiti publici?». Kaselska Documenta je, mnogo prije samog početka

izložbe, pokrenula projekt "Documenta 12 magazines", pozivajući preko stotinu časopisa širom svijeta da promišljaju teme i lajtmotive ovogodišnje izložbe te da svoje mišljenje i stavove podijele preko razgranate internet mreže. Kao rezultat ovoga projekta, nastalo je preko 300 radova, eseja, intervjuva, koji su i sada dostupni preko on-line žurnala.

Pomiješane boje na paleti

Nesporazumi u susretu sa suvremenom umjetnosti u BiH proizlaze iz (barem) nekoliko razloga. Uglavnom, u ocjeni o suvremenosti presuđuje korišteni medij. Atmosferu sjećanja i blagi ton nostalgije spremno se prihvatiti u videoinstalacijama, performansima, kratkim filmovima (naprimjer, u filmu Šejle Kamerić), ali ne i u slikarstvu, grafici, crtežu (naprimjer, kod Safeta Zeca). Možda je tome središnji razlog u neadekvatnom okviru djelovanja a time i nepostojanju šire, otvorenije i liberalnije atmosfere sučeljavanja. Malobrojne, u nezavidnom finansijskom položaju i suočene s gotovo apsolutnim nedostatkom izlagačkog prostora, muzejsko-galerijske institucije vrlo su isključive i selektivne, mada ne prema uvijek jasno utvrđenim kriterijima. Umjetnici po prilici znaju na koja vrata i ko može pokucati. Godine nakon rata predstavljaju u likovnom životu jasan rez, ali ne pružaju i jasno usmjerenje.

U Bosni i Hercegovini danas postoji jedan (preimenovani) Muzej savremene umjetnosti (Republike Srpske, u Banjoj Luci), jedan još uvijek u (obećanoj) izgradnji

(Ars Aevi u Sarajevu) i jedna Umjetnička galerija na državnom nivou. Suvremenu likovnu scenu dinamizira djelovanje Centra za savremenu umjetnost u Sarajevu i, odnedavno, Protoka u Banjoj Luci. Međutim, u Sarajevu ne postoji ni jedan adekvatan galerijski prostor koji ispunjava nužne izlagačke preduvjete i koji bi omogućio postavljanja i gostovanja velikih i zahtjevnih izložbenih projekata.

U Bosni i Hercegovini danas su stručnjaci različitih disciplina suočeni s izazovom da, u sasvim novom društveno-političkom i kulturnom kontekstu, na odgovoran, otvoren i utemeljen način ponude razumijevanje i tumačenje historije likovnih (vizualnih) umjetnosti 20. stoljeća u Bosni i Hercegovini. Mi ne posjedujemo zbirku koja bi u tom smislu bila relevantna i obavezujuća kao moguća osnova u formiranju sudova vrijednosti, koja bi pružala osnovu za rasterećenije pa i provokativnije modalitete razumijevanja i vrednovanja, polazište za različite kustoske projekte. U takvom vrijednosnom vakuumu, Umjetnička galerija BiH ponudila je novi stalni postav iz dijela svog fundusa, u raspoloživim tehničko-materijalnim okolnostima realizacije.

Pribjeglo se jednom rasterećenom kriteriju formiranja unutrašnjih zbirki po modulima boje, što može biti, na prvi pogled, zanimljiv iskorak i novina koja boravak u galeriji, na tragu suvremene muzeološke prakse, čini manje isključivim i normativnim. Iako je boja značajan element forme, njena uloga nije bila jednako važna (na planu oblikovanja, koncepta i simboličkog sadržaja) kod velikog broja izabranih autora, niti za razumijevanje prilika i specifičnosti oblikovanja moderniteta u



bosanskohercegovačkoj umjetnosti. Kada se izbor i grupiranje djela svodi na jednu boju, tada su neizbježna sužavanja i pojednostavljivanja, a koja ne mogu ispuniti (potrebnim) smislom, naprimjer, jaz od gotovo stotinu godina koji dijeli Bocarićev *Portret trgovca Ivaniševića* (1896.) postavljen tik do *Opreznog iščekivanja* (1990.) Mehmeda Zaimovića u „smeđoj sobi.“ Iza bijele, crne, sive, zlatne, crvene, plave, zelene, narančaste... zamućeni su jasni i potrebni kriteriji vrednovanja i pro-

blemskog okupljanja. Na to, unutar samog postava, ukazuje već i zanimljiv rad Damira Nikšića (*Krunisanje kralja Tvrtka*²), koji problematizira „tradiciju nepostojanja“, odnosno „vizualizira odsustvo jedne vrste slikarstva u kulturnim institucijama BiH“ i otvara pitanje „koliko metara vizualne kulture nedostaje na zidovima UGBiH“. Oblikovanje moderniteta u likovnom životu u Bosni i Hercegovini bilo je vrlo specifično i u kontekstu bivše Jugoslavije te je korisno i potrebno naglasiti upravo one autore,

radove, koncepte koji su bili prepoznati kao iznimne vrijednosti i značajni iskoraci, osobito tokom posljednjih decenija 20. stoljeća. Utemeljeni i otvoreni sudovi o umjetničkoj produkciji koja je prethodila nužan su preduvjet u svakom razgovoru o suvremenoj bh. umjetnosti, preduvjet koji istovremeno može poslužiti kao brana od brzopletih simplifikacija i olahkog odricanja i kroz koji autentičnost likovnog izraza postaje zalogom likovne aktualnosti. Zanimanje koje je na međunarodnoj

likovnoj sceni pobudila Bosna i Hercegovina u devedesetim i godinama neposredno nakon rata kroz generaciju mlađih umjetnika bilo je velikim dijelom opravdano. Kako je interes za umjetnost *krvi i meda* s Balkana i *susjeda iz istočne Evrope* postepeno jenjavao, a sistem umjetnosti gladno tragao za novim i svježim žarištima, određeni broj umjetnika izgubio je potrebni kontekst reagiranja i djelovanja.

Činjenica je da veliki broj umjetnika spomenute generacije i danas živi i djeluje izvan (i napušta) BiH, da je likovna scena fragmentirana i nepovezana i da se ništa ne čini da se umjetnici koji djeluju izvan zemlje značajnije uključe u njen likovni život. Povremeno uključivanje bh. umjetnika u inozemstvu u ugledne međunarodne likovne selekcije ne može pružiti osnovu za cjelovitije sagledavanje suvremene umjetnosti u Bosni i Hercegovini, niti upoznavanje s njenim dominantnim tokovima. Uslijed nedopustivog odsustva interesa nadležnih institucija i ministarstava za strategije ulaganja u i promoviranja kroz suvremenu umjetnost, olahko se previđa i zaboravlja uloga, dometi i značaj likovnog života u BiH u afirmaciji kulturnih vrijednosti zemlje prije posljednjeg rata. A da i ne spominjemo nerazumijevanje potrebe da se finansijski osiguraju otkupi novih radova, podrži djelovanje historičara umjetnosti i muzejskih djelatnika ili pomognu pedagoški programi djelovanja (koje UGBiH pokušava sve aktivnije uključiti u svoj program), a kojima bi u našim galerijama, kao svugdje u svijetu, vrvjelo od žamora učeničkih i studentskih glasova i potrebne životnosti.

Muzeji i marketing

U Bosni i Hercegovini još nije zaživjela veza muzeja i velikih korporacija koje su, iz različitih razloga (često sasvim pragmatične prirode) zainteresirane za stvaranje vlastitih kolekcija suvremene umjetnosti, sakupljanje radova mladih autora ili sponzoriranje u vidu godišnjih nagrada. Muzeji uopće, a osobito oni suvremene umjetnosti, moraju napraviti radikalniji, marketinški iskorak kako ne bi postali veliki dinosauri koje je teško izdržavati. Lala Raščić (r. 1977.), nedavno nagrađena umjetnica na konkursu „Zvona“ Centra za savremenu umjetnost Sarajevo, na natječaju u Hrvatskoj, organiziranom u suradnji T-HTelekoma i Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, dobila je, za video-performans „Sve je povezano“, visoku novčanu nagradu i otkup rada za zbirke MSU. Zašto se velike i utjecajne firme u BiH ne bi javile kao sponzori na sličnim projektima? Jedini dobro osmišljen i hvale vrijedan koncept suradnje između jedne uspješne korporacije i institucije znanosti i kulture u BiH, predstavlja suradnja kompanije „Širbegović“ i ANUBiH u nagrađivanju najboljih ostvarenja u arhitekturi i nagradi za životno djelo u oblasti arhitekture čime se, na izravan i odgovoran način, nastoje očuvati najviši standardi projektiranja i gradnje.

Pitanje nepostojanja likovne kritike koja bi pratila i usmjeravala likovne prilike spominje se u razgovorima o suvremenoj umjetnosti kao pitanje od središnjeg značenja. Umjetnici bi voljeli (konačno) čuti „pravu kritiku“. Nisam sigurna da

fotografija: Goran Lizdek

je to doista tako. Svi znamo kako se vrše selekcije za sve značajnije izložbe, pogotovo one (tako rijetke) kojima se predstavljamo u inozemstvu. Selektori tih izložbi sve su češće sami umjetnici (i to u pravilu oni koji tamo i izlažu). Kada sam jednom prilikom pisala tekst za jedan katalog, tekst je nakon izlaska iz štampe, bez moga znanja, skraćen na neprikladan način. Objašnjeno mi je da je bio „malkice predug“ u prijelomu pojedinih stranica. Pitam se šta bi bilo kada bih „malkice skratila“ koju sliku ili crtež jer se ne uklapa u određeni okvir. Toliko o razumijevanju koncepta autorstva u likovnoj kritici.

U vrijeme pripreme ovoga broja stvarao se dojam da bi se o jednom pitanju u suvremenom likovnom životu u Bosni i Hercegovini mogao (konačno) čuti, otvoreno i argumentirano, glas stručne i šire javnosti. Internet-poštom cirkuliralo je pismo umjetnice Gordane Anđelić-Galić kojim se zauzimala za sprečavanje planirane intervencije austrijskog umjetnika Michaela Pührlingera na Starom mostu u Mostaru četrnaest tona teškom metalnom konstrukcijom (*Peace Connection Mostar 3000*). Oni koji su opravdavali ovakav projekt pozivali su se na Christova omatanja Reichstaga i krovne intervencije Coop Himmel(b)lauer u gradskoj jezgri Beča kao na pozitivne primjere suvremenih intervencija u graditeljsko naslijeđe, a većina onih koji nisu pristajali na ponuđeni koncept nastojali su osnažiti komponentu društvene odgovornosti i morala (i) u pitanjima suvremene umjetnosti, osobito onda kada je riječ o milijunskim iznosima potrebnim za izvedbu. Nažalost, do stvarnog razgovora nije došlo ■

THEME OF THE ISSUE:

HUSRET PARIĆ

[illegible]

The texts that follow offer a potential theoretical framework for the reflection and analysis of some of the phenomena of contemporary artistic practice.

"SAVREMENA UMJETNOST JE
UMJETNOST KOJA ODGOVARA
VREMENU U KOJEM JE USTALA,
ALI PRITOME SE RAČUNA TREBA
POSVETITI PITANJU UMJEDNOSTI
I LIKOVNE KVALITETE!"
MARINA FINCI

TEMA BROJA:
"POD POJMOVIM SAVREMENE UMJETNOSTI
MORA SE PODRAZUMJEVATI SVA UMJETNOST KOJA
UASTADE U VREMENU U KOJEM ŽIVIMO, ZA
ODREĐEN TIP SAVREMENE UMJETNOSTI
SE UPOTREBLJIVATI MOŽE
19 MODE: OVA KOJA JE U
MODI, AKTUALNA, IMAJUĆ
SE PROMJENE RAČUNA,
VELIKI DIO SAVREMENE
UMJETNOSTI UIDE UOPĆE
PRISUTAN U SVJETSKOJ
LIKOVNOJ SCENI, A ŠTA
UOPĆE DAVAJE ZNAČI
POJAM 'SVJETSKA SLENA'?
SILE UVEDUĆAVANJA,
GLOBALIZACIJE, IMAJU
PODOBNU MOĆ."

SAFET ZEC

"SAVREMENA
UMJETNOST JE
VRLO USPJEŠNA
SPROBOBNOST SPODOBNJE
ADIS FECTIČ



Kada se pojavio krajem šezdesetih godina 20. stoljeća, pojam *suvremene umjetnosti* želio je naglasiti model likovnog djelovanja i mišljenja u kojem se reflektira aktualnost i angažiranost u svome vremenu. „Krahom modernističke utopije umjetnosti kao estetičke, pa i etičke, prethodnice društvenog preobražaja“ dolazi do nagle promjene u razumijevanju prirode i cilja umjetničkog djelovanja i kulturalnog zaokreta koji rezultira „medijskim proširenjem polja vizualnosti“, „pomicanjem interpretativnog fokusa sa stvari koje se promatraju prema samom načinu promatranja“, „prekoračenjem granica matičnog područja povijesti umjetnosti i gubitka njenog disciplinarnog središta“. O ovim pitanjima kao i o „kompleksnoj promjeni statusa umjetničkog djela“ analiziranoj kroz primjere recentne kustoske prakse (*Documenta*, Kassel) govori studija **Sonje Briski Uzelac** pod naslovom **Status umjetnosti u doba kulturalne rekonfiguracije: od umjetničkog artefakta ka vizualnom tekstu**.

Krizu „baštinjenih estetički teorija“ pa i „općepriznatih obrazaca ponašanja“ najradikalnije je najavila pojava performansa. U tematu broja objavljujemo poglavlje iz knjige **Erike Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen** (2004) u prijevodu **Sulejmana Boste**, u kojem se, na primjeru performansa Marine Abramović *Lips of Thomas* tematizira rađanje nove situacije, „između ritualnosti i spektakularnosti“, a u kojoj su „promatrači bili postavljeni između normi i pravila umjetnosti i svakodnevnog života, između estetičkih i etičkih postulata“ i neočekivano transformirani u sudionike u procesu.

„Kut promatranja i suvremenog čitanja vizualnih kodova danas je uvelike posredovan uvjetima masovne kulturne proizvodnje/potrošnje koja u zamjenu za ekskluzivni doživljaj nudi umjetnost kao masovni „prepoznatljivi“ fenomen, kao dio ukupnoga zajedničkog iskustva vizualnosti“, u svom tekstu naglašava Briski Uzelac. Gdje počinje ili završava kultura u svijetu u kojem jedna božica (**Botticelijeva Venera**) i jedna sluškinja (Vermeerova *Mljekarica*) reklamiraju žensko rublje ili multinacionalnu prehrambenu kompaniju, pitanje je koje u svojoj studiji pod naslovom **Čarobnica Elektri** otvara **Pascal Bonafoux**. Radikalne i tek dijelom sagledive posljedice otkrića električne energije i razvoja reproduktivnih tehnika na svijet umjetnosti i razumijevanje kulture središnja su pitanja Bonafouxove analize.

O rastućem „identitetu općosti“, o „neutraliziranju posebnosti“ u svijetu moderne prirode nauke, tehnike i ekonomije kao jednom licu modernog vremena i njegovom (kompenzacijskom) naličju u jačanju „identiteta posebnosti“, i „njegovanju kontinuiteta“, „historijskog smisla“, „raznolikosti i individualnosti“ govori studija njemačkog filozofa **Oda Marquarda Neidentitet/Identitet i umjetnost u 20. stoljeću** u prijevodu **Hane Stojić**.

Tekstovi koji slijede nude mogući teorijsko-problemski okvir za promišljanje i analiziranje nekih od fenomena suvremene umjetničke prakse.



**DOCUMENTA
KASSEL**

**16/06 — 23/09
2007**

