

<https://doi.org/10.21301/eap.v13i2.12>

Jasmina Čubrilo

*Odeljenje za istoriju umetnosti,
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

jasmina.n.cubrilo@gmail.com

Etičko i estetičko u kolaborativnim i participativnim umetničkim praksama: *Leksikon Tânja Ostojić**

Apstrakt: U radu će se, na primeru projekta umetnice Tanje Ostojić pod nazivom Leksikon Tânja Ostojić započetog 2011. godine, analizirati izazovi, dvosmislenosti, kontradiktornosti interdisciplinarnе prirode savremenih participativnih i kolaborativnih umetničkih praksi, teorijskih koncepata i paradigmi preko kojih i u okviru kojih se one prepoznaju i objašnjavaju. Participativni, odnosno kolaborativni umetnički radovi se gotovo po pravilu realizuju kroz različite neumetničke prakse, na granici političkog ili društvenog angažmana, često u odsustvu standardnih umetničkih postupaka, medija, materijala, izraza, čak i bez ikakvog vizuelnog karaktera. Generišu ih ili konstruišu različite situacije kao odgovori na specifične kontekste. Njihova, sada već konvencionalizovana struktura, pored umetnika podrazumeva uključivanje javne sfere i njenih subjekata, uspostavljanje bliskog odnosa s postojećom ili s novouspostavljenom društvenom grupom u određenom vremenskom periodu, a metod na koji se savremene participativne umetničke prakse oslanjaju svakako je saradnja. Treći ključni element participativnih i kolaborativnih praksi jeste društveni problem koji postaje „materijal“ za rad. Stoga, u ovom radu će se, na temelju interdisciplinarnog pristupa savremene istorije umetnosti i na osnovu aktuelnih debata u okviru studija savremene umetnosti, razmatrati funkcije i značenja umetnika i zajednice u kolaborativnim i participativnim umetničkim praksama.

Ključne reči: participativne i kolaborativne umetničke prakse, umetnik kao etnogaf, zajednica/provizorna društvena grupa, etički kriterijum, estetički kriterijum

Leksikon Tânja Ostojić je višegodišnji regionalni interdisciplinarni, participativni, kolaborativni umetnički projekat koji je 2011. godine inicirala umetnica Tanja Ostojić, okupivši tridesetak žena različitih nacionalnosti, generacijske pri-

* 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”)

padnosti, stepena obrazovanja, profesija, društvenih statusa ali koje dele isto ime i prezime, koje mogu da se sporazumevaju na srpsko-hrvatskom jeziku, odnosno koje su rođene ili su njihovi roditelji rođeni na prostorima bivše SFRJ. Ovaj projekat koristi metode bliske socio-antropološkom istraživanju, a tematizuje identitetska pitanja (rodna, nacionalna, klasna, starosna...) iz postjugoslovenske perspektive. U tom smislu projekat pripada mešovitoj panorami savremenih participativnih, kolaborativnih, interaktivnih i/ili kolektivnih umetničkih praksi koje se distanciraju od umetničkog objekta, dovode u pitanje institucionalne okvire zastupanja umetnosti, favorizuju kontekst, društvenost i procesualnost kao konstitutivne elemente umetničkog dela, te dokumentaciju u najširem smislu kao medij (relaciona estetika, v. Bourriaud 1998), „connective aesthetics“ (Gablik 1992), „postkonceptualna umetnost društvenog“ (Martin 2007, 387), dijaloška umetnost (Kester 2005), umetnost kao „društveni prostor“ (Möntiman 2002), „prošireno polje umetničkih praksi“ (Sheikh 2008, 185), “community based art” i “collective artistic practices” (Kwon 2002, 138–155)).

Ključni predmet je *leksikon*: u konceptualnom smislu, reč je o kulturološko-generacijskoj referenci na manje-više standardizovanu formu samoprezentacije i model njene društvene razmene, dok je u materijalnom on jedinstveni ali ne i konačan rezultat dosadašnjeg učestvovanja i saradnje tridesetak žena istog imena i prezimena. U materijalnom smislu leksikon ima dva oblika – prvi u vidu sveske, na izložbama smeštene u vitrinu, dostupne samo osobi koja identifikacionim dokumentom dokaže da se zove Tanja Ostojić (bez obzira kako su ga stekle – po rođenju, udajom, menjanjem imena...) da pročita i/ili da se svojim odgovorima pridruži projektu; i drugi, u vidu dvojezičnih printova sa prekucanim pitanjima i odgovorima svih Tanja koje su se do tog trenutka upisale u leksikon (na srpsko-hrvatskom i na engleskom jeziku), raspoređenih na zidovima izložbenog prostora. Preostali izloženi materijal: fotografije, video snimak, tapiserija (“dokumentarni vez”), (dokumentarni) crtež, sitni predmeti od pečene, bojene i glazirane terakote, predstavlja tragove, fragmente, dokaze, dokumente o uspostavljanju i uspostavljenim relacijama između devojaka i žena istog imena i prezimena na različitim mestima, u privatnim ili javnim prostorima (primera radi, u kafeu, restoranu, Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, Muzeju savremene umjetnosti Republike Srpske u Banjaluci, Gete Institutu u Beogradu, ili na 32. međunarodnom simpozijumu skulpture Terra u Kikindi) i u nekom trenutku od 2011. godine pa do momenta izlaganja.

Participativni odnosno kolaborativni radovi se gotovo po pravilu realizuju kroz različite neumetničke prakse poput susretanja, druženja, razgovora, zajedničkih akcija ili intervencija, često na granici političkog ili društvenog angažmana, i često u odsustvu standardnih umetničkih postupaka, medija, materijala, izraza, čak i bez ikakvog vizuelnog karaktera, a koje generišu ili konstruišu različite situacije kao odgovore na specifične kontekste. Oni podrazumevaju

uključivanje javne sfere i njenih subjekata, uspostavljanje bliskog čak prisnog odnosa s postojećom ili, što bi ovde bio slučaj, s novouspostavljenom društvenom grupom u određenom vremenskom periodu. Metod na koji se oslanja ovaj tip umetničke prakse svakako je saradnja, odnosno različite vrste saradnji: između umetnika, između umetnika i kustosa, između umetnika i različitih drugih (Lind 2009), a koje mogu da imaju različitu unutrašnju dinamiku u zavisnosti od načina na koje se organizuje autorstvo. Drugim rečima, one mogu da budu na različite načine strukturisane i motivisane, od zajedničkog rada ili podeljenog autorstva do uzimanja učešća u nečemu što je umetnik/umetnica/umetnička grupa generisao/generisala s ostavljenom mogućnošću učesniku/učesnici da utiče i menja dati kontekst.

Način na koji se participativni i kolaborativni radovi predstavljaju (umetničkoj) javnosti, bez obzira da li su se realizovali unutar ili izvan muzejskih i konvencionalnih izložbenih prostora, uglavnom je putem dokumentacije o događaju/procesu/radu. Dokumentovanje je veoma česta praksa u savremenoj umetnosti: ono što je nekada generalno imalo ulogu supstituta, zastupnika, agenta, što je bilo namenjeno da predstavlja, postaje u umetnosti na kraju 20. i prvim decenijama 21. veka, jedina forma i jedini medij kroz koje ova umetnost postaje vidljiva ili „materijalizovana” – njen integralni deo, elemenat promišljeno inkorporiran u to delo, ili čak trenutak i mesto dešavanja umetničkog dela. Dokument je potvrda da se umetnički rad već desio, i u tom smislu on je nešto što je to delo proizvelo, i putem čega se ono sada potvrđuje/rekonstruiše/reprodukuje. Isto tako, a dosledno argumentaciji recimo Borisa Grojsa (Boris Groys) ili Hito Štajerl (Hito Steyerl), prema kojoj se u uslovima biopolitičkog realizma život može dokumentovati ali ne i pokazati, dokumentarna praksa u savremenoj umetnosti dokumentuje umetnost koja se ne može pokazati jer ona postaje forma života a umetničko delo dokumentacija ove forme (Groys 2002, 108–114; Lind and Steyerl 2009, 7–26; Steyerl 2009, 225–231). Sama dokumentarna praksa u savremenoj umetnosti nije formulisana kao specifičan žanr, niti je vezana za samo jedan medij, već diskurs dokumentarnog pristupa u umetnosti obuhvata mnoštvo praksi u različitim medijima. Forme dokumentarne prakse idu od izlaganja arhiva i esejističkih instalacija pa do fotografije, filma, videa realizovanih u različitim formatima (Verwoert 2009, 208), a u slučaju „esejističke instalacije” *Leksikon Tânja Ostojić* ovim uobičajenim formama i tapiserije – „dokumentarni vez”³⁶ i crteža koji prikazuje mapu Evrope sa podacima o migracijama svih Tânja Ostojić koje su do sada bile uključene u projekat.

³⁶ „Dokumentarni vez“ je kolaborativno-participativni projekat koji su 2008. godine inicirali umetnici Vahida Ramujkić i Aviv Kruglanski i tokom vremena realizovali ga na ulicama, u javnim prostorima prigradskih naselja Kaira, Barselone, Bristola, Beograda, Varšave, Zagreba, u Bitolju, Mostaru, Konjicu, itd. U izvođenju „dokumentarnog veza“

Tanja Ostojić:
kretanje od „umetničkih” ka „neumetničkim” postupcima

Umetnička praksa Tanje Ostojić, od sredine devedesetih godina 20. veka i perioda završavanja studija vajarstva na beogradskom Fakultetu likovnih umetnosti, odlikuje se prvo preispitivanjem a onda i napuštanjem koncepta umetnosti kao estetske prakse i proizvodnje estetskog predmeta (skulpture) i prihvatanjem koncepta umetnosti kao društvene prakse i proizvodnje društvenih odnosa. Rani radovi, odnosno skulpture bile su u skulptorskom smislu besprekorno izvedene u kamenu i metalu, reduktivnih, svedenih formi i geometrijskih/geometrizovanih volumena bliskih apstraktnom izrazu, uglavnom kao ishod poststudentskog istraživanja ontoloških pitanja skulpture, te granica fizičkih i vizuelnih potencijalnosti materijala. Tom ukrštanju esencijalizama: forme, materijala, medija skulpture, apstrakcije kao istorijski uspostavljenog izraza za spekulativnu, univerzalniju, duhovnu formu stvarnosti, sredinom i tokom druge polovine devedesetih godina 20. veka treba dodati još jedan, esencijalizam sopstvenog tela kojim će zameniti prevođenje tuđih tela u skulptorsku formu, a koji će reinterpretirati u izvođenjima pre svega performansa *Lični prostor* (na otvaranju Bijenala mladih u Vršcu 1996, zatim u performansu u teatru Hollywood Leather Venue u Londonu 1997, i konačno na otvaranju međunarodne umetničke manifestacije Manifesta 2 u Luksemburgu 1998. godine). Takođe, paralelno sa prvim performansima, Tanja je pokazala sklonost da brzo reaguje na kontekst, da izvede akciju, dokumentuje je, da svoj aktivizam artikuliše kao umetničko-kulturnu intervenciju (*Akcija u toku studentskog protesta*,³⁷ *Josephina Beuys*,³⁸ *Ilegalnog*

učestvuju građani i građanke tih naselja, stanovnici i stanovnice određenog dela grada ili mesta koji, okupljeni, razmatraju, analiziraju, diskutuju probleme lokalne svakodnevice a svoje komentare putem igle i konca, bod po bod, u tradicionalnoj tehnici ručnog rada, prenose na platno i tako stvaraju ili pokazuju svoju sliku kompleksne realnosti u kojoj žive. Tanja Ostojić je pozvala Vahidu Ramujkić da „učestvuje primenom koncepcije i tehnike Dokumentarnog veza u svojstvu moderatorke radionica *Vezeni leksikon Tanja Ostojić*“ kako stoji u ugovoru koji su dve umetnice potpisale, a koji je takođe dokument predočen na izložbama i u pratećim materijalima.

³⁷ Akcija izvedena tokom studentskog protesta, zima 1997, kada je, po uzoru na Bojsov performans *Boks meč za direktnu demokratiju*, nudila policajcima koji su stajali u kordonu rukavice za boks da bi se “borili direktno sa njom za demokratiju”. Budući da niko od policajaca nije prihvatio izazov, Tanja Ostojić je, u međuprostoru između kordona i demonstiranata, odigrala promotivni boks meč sa prijateljem (iz dokumentacije umetnice).

³⁸ Akcija izvedena na otvaranju izložbe *Fotografija*, u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Beograd, maj 1997. Tanja je tokom ove akcije preuzela identitet Jozefine Bojs, osobe koju je sam Bojs izmislio potpisavši se kao „Tvoja Jozefina“ na jednom pismu poslatom Raši Todosijeviću 1973. Tanja je ovom akcijom ukrstila dve biografije: biografiju Jozefa Bojsa, koji je tokom Drugog svetskog rata bio pilot nemačkog Verma-

*prelaska granice*³⁹ i *Čekanja u redu za vizu*⁴⁰). Autorefleksivno razmišljanje o mediju skulpture, odnosno o umetnosti iz poststudentskih dana vrlo brzo se ukristilo s kritičkim promišljanjem umetnosti kao društvene činjenice, preispitivanjem značenja i mehanizama sveta umetnosti u kontekstu globalizovanog sveta, što je doprinelo da u svom radu umesto estetskih aktuelizuje „neumetnička”, politička, etička, ideološka pitanja onako kako su se ona ukrštala, strukturirala ili konstruisala uslove života i rada Tanje Ostojić. Asimetrični odnosi Severa i Juga, Evropske unije i Balkana, slobodna cirkulacija novca, robe i industrije na način koji donosi profit bogatim industrijalizovanim nacijama naspram pravnim i ekonomskim merama različito uređenih/ograničenih sloboda kretanja ljudi, horizontalne i vertikalne društvene prohodnosti, neravnopravni pristup bogatstvu i moći, obeležavaju savremeni svet a njihovi efekti i te kako učestvuju u strukturiranju globalnog sveta umetnosti i u okviru njega proizvode nove asimetrije. Ove činjenice i njihovi efekti postaju materijal za Tanjinu umetničku praksu: s jedne strane koncipira i ulazi u realizaciju projekata *Looking for husband with EU passport* (2000–2005) i *Integracionog projekta* (2002–2008),⁴¹ u okviru ko-

hta, dakle, u službi totalitarnog režima, i sopstvenu biografiju kćeri bivšeg vojnog pilota i aktuelnog civilnog pilota koja je svoj život provela u drugoj vrsti totalitarnog režima. Međutim, moglo bi se govoriti o još jednoj paraleli, koja bi izlazila iz matrice rodnih politika i istorijskih paralela, i koja je supstancijalnija: Jozef Bojs spada u red onih umetnika čija umetnička praksa u konceptualnom smislu predstavlja jako nasleđe jer pitanja društvene odgovornosti pojedinca-umetnika te kreativnog potencijala da oblikuje ideje i stoga transformiše i emancipuje društvu interdisciplinarnom dijalogu su reaktuelizovana u savremenoj umetnosti posle 1989. godine.

³⁹ Akcija izvedena na graničnom prelazu u junu 2000. godine između Slovenije i Austrije, koji se inače koristi za ilegalne prelaskе i na kome je u to vreme do osam-devet osoba hapšeno zbog ilegalnog prelaska. Ta akcija je usledila pošto je Tanji iz administrativnih razloga bila odbijena aplikacija za dobijanje šengenske vize, a radi učestvovanja u neformalnoj internacionalnoj radionici umetnika. Tom prilikom je provela tri dana ilegalno u Austriji učestvujući na radionici. Videti na: <http://www.van.at/see/tanja/> (pristupljeno 01.02. 2018)

⁴⁰ Akcija izvedena u avgustu 2000. godine ispred Austrijskog konzulata u Beogradu, kada je nakon šest sati čekanja u redu, zajedno sa još stotinak drugih osoba, sačekala kraj radnog vremena Konzulata a da nije predala aplikaciju. Foto-dokumentacija nastala je ilegalno, budući da je bilo zabranjeno fotografisati ove redove ispred zgrada Konzulata zemalja Evropske unije i SAD-a, i sama ideja da Tanja bude fotografisana u tom redu (fotografije je snimio Nenad Andrić) zapravo je readymade procedura koja je konkretno životno iskustvo tu-i-tada prenelo u iz sveta svakodnevnog u svet umetnosti. Videti na: <http://www.van.at/see/tanja/> (pristupljeno 01.02.2018)

⁴¹ Ovim projektima treba dodati dokumentarni video rad o imigrantima koji čekaju deportaciju u nemačkom zatvoru Berlin-Köpenick *Sans Papiers/Bez Papira* (2005), te video performans *Naked Life/Goli život* (2005) zasnovan na izveštaju Evropskog centra

jih će prvo iz Beograda a potom u Dizeldorfu (2002–2005) i Berlinu (od 2005) istraživati različite pravne i političke aspekte migracijskih procesa i integracija na svom ali i individualnim iskustvima drugih koji su kroz taj proces prolazili, dok s druge strane, izvodi seriju performansa pod zajedničkim nazivom *Strategije uspeha, serijal sa kuratorima* (2001–2003)⁴². Svi ovi navedeni projekti predstavljaju primere umetničkih praksi u kojima dominiraju heteronomni, „neumetnički” elementi, imaju izraziti performativni karakter, neizvestan tok uslovljen birokratskim procedurama i odnosima moći, društveno su angažovani ukoliko problematizuju pravni status migranta ili, u slučaju „strategija uspeha”, predstavljaju primere institucionalne kritike, problematizovanja politika i distribucije moći unutar globalnog sveta umetnosti.

Leksikon Tanja Ostojić: „etnografska estetika”

Projekat *Leksikon Tanja Ostojić* prepliće se sa dugogodišnjim projektom – serijom performansa, svojih i delegiranih, radionica i prezentacija izvode-nih širom Evrope i Amerike, uvek na lokacijama na kojima borave izbeglice (primera radi železničke ili autobuske stanice, aerodromi, granični prelazi, policijske stanice, improvizovani ili organizovani izbeglički kampovi) a s fokusom na žene u izbeglištvu po nazivom *Misplaced Women*?⁴³ Zajedničko ovim projektima je feministička perspektiva iz koje se istražuje žensko nomadsko/migrantsko iskustvo, koji god da je razlog izmeštanja, te iskustva efekata politika umrežavanja drugosti. Međutim, u projektu *Leksikon Tanja Ostojić* tematizovan je identitet kao efekat odnosa označitelja i označenog a u kulturnim i istorijskim (post)jugoslovenskim granicama, i takođe, za razliku od *Misplaced Women*?, saradnja odnosno razmena (mišljenja, znanja, iskustava) isključivi je *modus operandi*, čak je i regulisana potpisanim ugovorima ili izjavama.

za prava Roma pri Komitetu za ljudska prava Ujedinjenih nacija o detaljima deportacije pripadnika romske zajednice.

⁴² *Biću tvoj anđeo/I'll Be Your Angel* sa Haraldom Zemanom (Harald Szeeman), Bijenale u Veneciji, juni 2001; *Samo izvolite!/Be My Guest* sa Bartolomeom Pjetromarkijem (Bartholomeo Pietromarchi), kustosom i Lodovikom Pratezijem (Lodovico Pratesi) likovnim kritičarem, juli 2001; *Sofa za kuratora* (sa Stevanom Vukovićem), Grac, oktobar 2002; *Na letovanju s kuratorom* s Edijem Mukom (Edi Muka), Bijenale u Tirani, 2003; i *tableau-vivant* sa Marinom Gržinić, teoretičarkom i kuratorom (ali i umetnicom) iz Ljubljane, *Tanja Ostojić i Marina Gržinić: Politika queer kuratorskih pozicija: Po Rozi fon Praunhajm, Fasbinderu i Bridž Markland* (2003).

⁴³ Videti na: <https://misplacedwomen.wordpress.com/> (pristupljeno 5. februara 2018.)

U daljoj analizi projekta *Leksikon Tānja Ostojić* pažnja će biti usmerena na nekoliko aspekata: obim i vrstu saradnje i u tom smislu na model umetnika koji umetnica zastupa u radu, na političku odnosno etičku poziciju i ideo umetnice/ inicijatorke projekta, te na karakter relacija i shodno tome na tip formirane zajednice, zatim na rezultate participacije učesnica i njihovog preispitivanja (post) jugoslovenskog kulturnog okvira i njegovih identitetskih matrica, te konačno na pretpostavljeni emancipatorski potencijal celog projekta. Dakle, projekat *Leksikon Tānja Ostojić* temelji se na shvatanjima razvijanim iz nasleđa avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tokova u 20. veku po kojima se umetnost konceptualizuje kao „mesto koje proizvodi specifičnu društvenost“ (Bourriaud 1998, 16) što u savremenoj umetnosti ima za posledicu i to da umetnici/umetnice/umetničke grupe zbog praktikovanih procedura teorijskog i/ili angažovanog pristupa kulturnim razlikama i zbog artikulacije reprezentacija tih razlika, postaju svojevrсни inter– ili transkulturni posrednici. Sredinom devedesetih godina prošlog veka Hal Foster (Hal Foster) objavljuje svoj esej „Umetnik kao etnograf“ („The Artist as Ethnographer“, 1995) u kojem raspravlja o privilegovanju kulturne drugosti kao, kako se ispostavlja, jednom od supstancijalnih aspekata u savremenim umetničkim praksama. Foster formuliše koncept „umetnika kao etnografa“ s jedne strane, po uzoru na razmatranja Džejmsa Kliforda (James Clifford) i Kliforda Gerca (Clifford Geertz) o etnografiji kao načinu razmišljanja i pisanja o kulturi iz ugla posmatranja s učestvovanjem i na njihova zastupanja tekstualnog modela „nove antropologije“ (Clifford 1988; Geertz 1973), i s druge strane, po uzoru na Benjaminovu (Walter Benjamin) tezu o „autoru (ili piscu) kao proizvođaču“. Ne ulazeći u debate o redukciji antropologije na etnografiju koje bi Fosterov pristup mogao da otvori, prvo zato što bi ta debata izašla iz okvira teme ovog rada (Milenković 2007), a drugo zato što su sintagme „umetnik kao etnograf“ i „etnografski obrt“ prihvaćene u studijama savremene umetnosti i studijama kulture kao označitelji onih pristupa u savremenoj umetnosti/kulturi koji su po svom interesovanju za kulturnu drugost i po svojoj metodi umetničkog istraživanja bliski antropološkim proučavanjima, niti u analizu reduktivne Fosterove interpretacije Gercovih i Klifordovih ideja (Clifford 2000, 56–59), ovde ćemo se zadržati na Fosterovoj eksplikaciji, kako sam kaže, jedne vrste zavisti koja je obuzela umetnike u odnosu na etnografe. Dakle, Foster atraktivnost i „prestiz antropologije u savremenoj umetnosti“ (Foster 1995, 305) objašnjava na sledeći način: prvo, antropologija se poštuje i ceni kao nauka o različitosti; drugo, to je disciplina koja za svoj predmet proučavanja uzima kulturu; treće, etnografija se smatra kontekstualnom; četvrto, antropologija se smatra da je arbitar interdisciplinarnog i peto, samokritičnost čini antropologiju „atraktivnom jer obećava refleksivnost etnografa u centru dok on čuva roman-

tičnost drugog na marginama“ (Foster 1995, 305; Foster 1996, 182).⁴⁴ Budući da kontekstualnost, politike identiteta i različitosti, intervencije u polju kulture, interdisciplinarnost i samokritičnost postaju zahtevi ili karakteristike ili vrednosti koje obeležavaju ili su zastupljene u savremenim umetničkim praksama, Fosterov koncept „umetnika kao etnografa“ postaje ubedljiv i postaje paradigmatički za savremenu umetnost.

S druge strane, sama formulacija „umetnik kao etnograf“ je parafraza Benjaminove konceptualizacije autora (pisca) kao proizvođača (Benjamin 1974, 95–113), artikulisane u specifičnim istorijskim uslovima i pod uticajem Brehtovog (Bertold Brecht) pozorišta, eksperimenata sovjetskih pisaca poput Sergeja Tretjakova a kao odgovor na estetizaciju politike pod fašizmom, i prvi put predstavljene na njegovom predavanju na Institutu za studije fašizma u Parizu 1934. godine. Ukratko, Benjaminova ideja je, kako je Foster objašnjava, pozivala umetnike na levici da budu uz proleterijat ali tako što će poput revolucionarnih radnika učestvovati u menjanju sredstava umetničke produkcije – transformisati „tehnik“ tradicionalnih medija, odnosno „aparatus“ građanske kulture. Foster uočava da u savremenoj umetnosti predmet osporavanja ostaje isti, naime, građanska institucija (autonomne) umetnosti, njene isključujuće definicije umetnosti, institucionalizovanje uspostavljenih hijerarhija koje reflektuju distribuciju moći, ali da se zato subjekat promenio – nije više u pitanju klasni već kulturni ili etnički drugi u čije ime se umetnik angažuje i na čiju stranu umetnik usmerava svoju umetničku praksu. Osnovne pretpostavke starog produktivističkog modela (i avangardnog u Birgerovom (Peter Bürger) shvatanju) o umetničkoj transformaciji kao mestu političke transformacije i emancipacije opstaju i u paradigmi „umetnik kao etnograf“, s tom razlikom da je mesto političke transformacije u starom modelu bilo mesto društvenog drugog, proleterijata, a u aktuelnom, „etnografskom“ ili antropološkom, odnosno „kvazi-antropološkom“, kako Foster u svojoj argumentaciji insistira, to je mesto kulturalnog drugog. Pored Fosterovog pojma „umetnika kao etnografa“, u literaturi se javlja i pojam „etnografski obrt“ kojim se označavaju one prakse u savremenoj umetnosti koje koriste antropološke procedure i koje svoje polje istraživanja vezuju za reprezentacije, zastupanja ili rad sa različitim društvenim grupama.⁴⁵

⁴⁴ Slično zaključuju i Metju Rampli (Rampley 2000, 139–140) i Entoni Dauni (Downey 2009, 596–597).

⁴⁵ O zastupljanosti paradigme „umetnika kao etnografa“ u savremenoj umetnosti u protekle tri decenije možda najbolje svedoče izložbe organizovane ili kao izdanje u okviru referentnih međunarodnih manifestacija poput Dokumenta 11 (2002, 2017), Istanbulske bijenala (2005, 2007, 2013) ili kao tematske izložbe poput “Les Maîtres du Désordre” (Musée du quai Branly, Paris 2012) i “Migrating Identities” (Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco 2013). U ovom smislu treba spomenuti i aktivnosti

Kombinujući institucionalnu kritiku i postkolonijalnu kritiku reprezentacije, odnosno diskurse koji pripadaju različitim disciplinama, istoriji umetnosti i antropologiji, Foster je pojam (umetnika kao) etnografa vezao za reprezentaciju različitosti ili kritiku reprezentacije različitosti s jedne strane, i za problematizovanje relacija zastupanja unutar sveta umetnosti (umetnik, galerija, muzej), s druge strane. Fosterov esej je izazvao veliku pozornost kao i polemike unutar umetničke i akademske javnosti, kako etnografske i antropološke (Clifford 2000, 56–59), tako i u domenu studija kulture i studija savremene umetnosti. Ono oko čega se najviše debatovalo u domenu studija savremene umetnosti su Fosterova kritika pripisane političke potencijalnosti i emancipatorskog kapaciteta etnografskog u savremenoj umetničkoj praksi, njegova zapanost o opasnosti „ideološkog pokroviteljstva“ umetnika-etnografa i posledično njegovo ukazivanje na opasnost od (nehotične) kolonizacije drugosti koja umetnički projekat pretvara u pseudo-etnografski izveštaj, „prerušeni putopis“, konkurentan na svetskom umetničkom tržištu (Foster 1995, 304; Foster 1996, 180). Glavna zamerka Fosterovih kritičara je da on nije uspeo da skicira svu složenost i posebnosti etnografskih pristupa, kao i to da se u svojim konceptualizacijama i zaključivanjima oslanjao samo na one primere savremene umetnosti u kojima se tematizovala istorija reprezentacija različitosti, a ne na one koje su stvarale okvir u kojem su pripadnici marginalnih grupa ili kulturni drugi mogli da realizuju svoje društvene prakse. Drugim rečima, prema ovoj kritici, Foster „umetnika kao etnografa“ vidi samo kao onog ko operiše predstavama i reprezentacijama drugosti, nije sasvim izvesno da li i bezrezervno kao onog ko dekonstruiše i kritikuje (neo)kolonijalističke reprezentacije različitosti, ali sasvim izvesno kao subjekta institucionalne kritike budući da su galerije, muzeji i drugi izložbeni prostori mesta u kojima ili u odnosu na koje „umetnik kao etnograf“ iznosi javnosti rezultate svoje prakse. Ono što je Fosteru prema ovim kritikama izmaklo jesu one umetničke prakse (iako ih on površno ipak spominje) koje „etnografsku estetiku“ realizuju direktnim angažmanom u društvenom polju, u širem društvenom ambijentu saradnje i participativnosti, društvene interakcije i susretu kultura, i izvan institucionalnih okvira (Green 2010, 504–517; Siegenthaler 2016, 737–752). Međutim, čini se da ključno pitanje koje je Foster postavio, ono o „ideološkom pokroviteljstvu“ umetnika-etnografa koje, u slučaju kolaborativnih i participativnih praksi, a zbog njihovog uključivanja pojedinaca, zajednica i/ili društvene sfere, vodi pre svega ka preispitivanju etičkog aspekta, pa tek onda ka razmatranju njihovog umetničkog ili estetskog kapaciteta, predstavlja najosetljivije mesto savremene umetnosti i da su kritike Fostera duboko senzibilisane potrebom da se uveri u ispravnost, političku korektnost

kustoske platforme „Le peuple qui manque“ (videti <http://www.lepeuplequimanque.org/>, pristupljeno 15. januara 2018).

i/ili etičnost „etnografske estetike” koje je Foster doveo u pitanje. Društveni preokret u savremenoj umetnosti promptno je doveo do „etičkog preokreta” u umetničkoj kritici i studijama savremene umetnosti i do toga da su etički kriterijumi postali primarni u odnosu na estetske sudove (Kester 1995, 5–11; Bishop 2006, 178–183; Downey 2009, 593–603). Uglavnom, participativne i kolaborativne prakse (a u okviru njih i primeri etnografskih/pseudoetnografskih kolaborativnih radova) automatski se razumevaju kao gestovi umetničkog otpora te stoga, dokle god da su usmereni na jačanje društvenih veza u društvu koje su po pretpostavci represivni alati kapitalizma otupeli i isfragmentisali, dokle god se temelje na konsenzusu okupljene i privremene zajednice učesnika, na bespogovornom praktikovanju političke korektnosti, među njima ne može da bude neuspelih, promašenih, dosadnih ili onih etički problematičnih. Međutim ono što bi trebalo da bude poenta jeste da estetski aspekti kolaborativnih i (pseudo) etnografskih praksi ne mogu biti potčinjeni ili poništeni etičkim upravo zbog dvostrukog karaktera umetnosti, zbog toga što je delo iznutra strukturisano dijalektičkim odnosom njegovih autonomnih i heteronomnih elemenata, zbog toga što su društvene forme u umetnosti posredovane umetničkim (Adorno 2002, 237; Osborne 2012, 1–6). Stoga se Fosterov kvazi antropološki pristup u savremenoj umetnosti može razumevati i u jednom vrednosno (etički) neutralnijem smislu – kao vrsta umetničke prakse koja s etnografijom i antropologijom deli sklonost ka „decentriranju ustanovljenih centara umetničke/kulturne produkcije i izlaganja” (Clifford 2000, 59), ka opredmećivanju stvarnosti koja utiče na posmatrača/čitaoca, kolaborativnost, uključivanju iskustava i interpretacije tih iskustava, pa čak i neke metode, ali suštinski nije niti će ikada postati disciplina koju „oponaša” ili čije postupke (se čini da) preuzima.

U projekat *Leksikon Tânja Ostojić* umetnica uvodi figuru antropologa, etičke principe, ravnopravnost/demokratskičnost/konsenzus kao princip organizovanja zajednice Tânja Ostojić: „Etički kodeks u radu mi je bio glavna vodilja. Da bih izbegla perspektivu odozgo koju etnolog/antropolog/sociolog apriori ima u odnosu na intervjuisane subjekte svog istraživanja, odlučila sam se da na fragilnost situacije odgovorim izmeđuostanjem, pa sam umesto da analiziram intervju i sama odgovorila na ista pitanja.”⁴⁶ Da li samodeklarirano odricanje od figure antropologa znači da je pitanje da li se ovaj projekat Tanje Ostojić može posmatrati iz perspektive paradigme „umetnika kao etnografa” izlišno? Umetnička praksa za koju se Tanja Ostojić opredelila pripada onim primerima savremene umetnosti koji već dve i po decenije, budući da su se usmerili na društvene sisteme kroz koje umetnici cirkulišu, na istraživanje i problematizovanje različitih sistema znanja i reprezentacije, na otkrivanje dinamike društvenih odnosa, na međukulturne razmene i komunikaciju, repozicioniraju i transformišu, prilagođavaju etnograf-

⁴⁶ Tanja Ostojić, Napomene autorke (dokument na izložbi)

ske postupke ili metode (participacija, saradnja, refleksivnost). Stoga, reklo bi se da, *in extremis*, etnografija/antropologija supstancijalno prožimaju savremene umetničke prakse. S druge strane, negiranje zauzimanja pozicije antropologa u projektu i ponuđena argumentacija u kojoj je ključna reč (sa)učestvovanje, iz perspektive Fosterove paradigme „umetnika kao etnografa” i cele debate vođene oko „etnografskog obrta”, nisu održivi, jer Foster i učesnici u debati podrazumevaju figuru antropologa kao onu koja je bliže zainteresovanom učesniku nego distanciranom posmatraču. Čak je i Košut (Joseph Kosuth), kada je 1975. pisao o umetniku kao antropologu, tvrdio da, za razliku od „pravog” antropologa koji, kako Košut ističe, nije deo zajednice čiju kulturu proučava i nalazi se izvan kulture koju proučava, umetnik operišući u istom društveno-kulturnom kontekstu u kojem se razvija, potpuno uranja u kulturu, pokušava da deluje na kulturu od koje istovremeno uči i koja utiče na njega, te stoga antropologizuje umetnost i ostvaruje ono što je antropologu uvek izmicalo a to je da internalizuje kulturne aktivnosti sopstvenog društva (Kosuth 2008, 182–184).⁴⁷ S druge strane, najava izložbe u kojoj se apostrofira „socio-antropološki istraživački deo projekta”⁴⁸, implicira nedoslednost i kontradiktornost koje bi mogle da se razreše upravo na liniji razdvajanja tradicionalne figure antropologa, na koju Ostojić evidentno referiše, od antropologizovane umetnosti ili Fosterove paradigme, a što bi konačno antropološki aspekt projekta Leksikon Tânja Ostojić učinilo izvesnim a prvu Tanju Ostojić, umetnicu, onu koja je zamislila osnov ali i razlog povezivanja svih Tânja Ostojić koje su se priključile, učestvovala i razvijale neki oblik saradnje u projektu, izdvojilo kao „autorku” posmatranja sa učestvovanjem.

Leksikon Tânja Ostojić: (ne)vidljiva i (ne)stabilna zajednica

I dok se u literaturi poziciji umetnika u kolaborativnom projektu, etičkoj dimenziji participativne i kolaborativne prakse i etnografske estetike, prirodi odnosa između umetnika i zajednice, i estetskim i društvenim vrednostima ovakve umetničke prakse posvećuje velika pažnja, pojam zajednice ostaje u senci, više podrazumevan nego na bilo koji način bliže analiziran ili objašnjen (Kwon 2002, 145). Neupitna pretpostavka je da zajednicu čine pojedinci koje povezuju isti kontekst, poreklo, okolnosti, kultura, interesi, koji su po pravilu izloženi pritiscima od strane dominantne kulture i sa kojima umetnici uspostavljaju odnos saradnje ne bi li ukazali na opresiju, doveli je u pitanje i konačno suprotstavili joj se. Takođe, pravi se razlika između postojećih, „politički koherentnih” (Kester 1995, 5) zajednica, s jasno definisanim interesima koje pokušavaju da

⁴⁷ Joseph Kosuth The Artist as Anthropologist

⁴⁸ Videti na: <http://www.msub.org.rs/izlozba-leksikon-tanja-ostojic-salon-msub> (pristupljeno 10. februara 2018)

realizuju ili zaštite, s jedne strane i onih koje nastaju pod specifičnim okolnostima i uslovima umetničkog projekta a koje mogu jednako umetnik i/ili kustos, nezavisni ili pri nekoj instituciji, da osmisle ili zadaju ili na koje svojim projektom koji pokreću žele da ukažu i da ih problematizuju, s druge strane. Pitanje različitosti je ključno za razumevanje mehanizma formiranja, organizovanja ili identifikovanja zajednice, a jednako je ključno za razumevanje mogućnosti i ograničenja kolaborativnih i participativnih umetničkih praksi/projekata. Kao što uređivanje raznolikih posebnosti unutar savremenog društva primenom konsenzusa dovodi do globalizovanja različitosti, tako i u ovim projektima, primena ovog principa društvenog organizovanja, dovodi do redukovanja ideje mnoštva na jedinstvenost, te do svojevrsnog esencijalizovanja društvene grupe na temelju rodne, rasne, nacionalne, verske, starosne identifikacije, kombinacije ovih identifikacija, ili na temelju zajedničkog interesovanja za specifična društvena pitanja poput prava radnika, uslova prekarijata, dostupnosti zdravstvene zaštite, ekoloških pitanja itd. Međutim, ukoliko se uzme u obzir pretpostavka koju zastupaju teorije radikalne demokratije da su odnosi među ljudima strukturirani antagonizmima, stalnim pregovaranjima politika različitosti podeljenih i nedovršenih subjekata, da ti subjekti, heterogeni, decentrirani, uvek u procesu nastajanja, svojim samozastupanjima stvaraju polemično polje u kojem je moguće promišljati relacije jednih prema drugima i prema svetu (Laclau&Mouffe 1992; Bishop 2004, 51–79; Ransijer 2013, 135–170; Charnley 2011, 37–53), zamisao zajednice nužno dobija drugačiji smisao. Umesto konsolidovane celine, ova, antagonistička, dinamična je, nikad jedinstvena i u tom smislu nikad dovršena; ona nije više referentni društveni entitet već „projektivni poduhvat“ (Kwon 2002, 154), provizorna grupa bilo postojeća s kojom umetnik/umetnica/umetnička grupa započinje saradnju, bilo proizvedena specifičnim okolnostima koje su umetnik/umetnica/umetnička grupa i/ili kulturna institucija aktivirali, koja izvodi sopstveno „zblizavanje“ i „razdvajanje“ kao nužno nekompletno modelovanje ili razrađivanje kolektivnog društvenog procesa.⁴⁹

Kako razumeti zajednicu konstruisanu ili generisanu projektom *Leksikon Tâ-nja Ostojić*? Svakodnevno iskustvo pretraživanja pojmova i imena, te korišćenja društvenih mreža ukazuje da sami algoritmi pretraživača imaju moć da formiraju virtualne zajednice prema zadatom parametru – isto ime i prezime. Ono

⁴⁹ Kwon će, uočivši ovu osnovnu liniju razdvajanja, predložiti da se postojećim i rasprostranjenim terminom *community-based art* označe ona kolaborativno-participativna umetnost u kojoj zajednica funkcioniše kao referentni društveni entitet, čiji je identitet imanentan i u odnosu na umetnika i svet umetnosti predstavlja Drugost, a da se kolaborativni umetnički projekti koji okupljaju provizornu grupu pojedinaca uvek u procesu dekonstruisanja pretpostavljenog identiteta, koji neće afirmisati već će problematizovati pojam koherentnog kolektivnog subjekta, označe terminom *collective artistic praxis*. (Kwon 2002, 153–155)

što virtuelnu zajednicu Tànja Ostojić razlikuje od zajednice koja se konstruiše u projektu Tanje Ostojić jesu dodatni parametri: rodni identitet, srpsko-hrvatski jezik i političke i kulturne relacije prema socijalističkom jugoslovenskom nasleđu i postjugoslovenskoj realnosti, te jasna pravila koja uređuju odnose i funkcionisanje zajednice (standardna pitanja u leksikonu su sastavljale umetnica i Tanja Ostojić, matematičarka iz Leraha, dok su druge Tanje bile slobodne da predlože pitanje koje je moglo da bude usvojeno; zatim ugovor o autorstvu i vlasništvu nad zajedničkim radom –mdokumentarnim vezom). Leksikon kao vrsta standardizovanog upitnika u ranoadolescentnoj kulturi u SFRJ predstavljao je veoma popularnu formu posredovanja i razmene sličnosti i razlika unutar grupe, uglavnom definisane pre svega pripadanjem odeljenju, razredu, školi, pa tek onda vanškolskim aktivnostima i mestom stanovanja.⁵⁰ Dakle, leksikon, kao prostor za pitanjima usmeravane samoreprezentacije i njihovu društvenu razmenu, i sam je od članova bliskih i kontekstom uvezanih zajednica proizvodio svoju. Pitanja su uglavnom bila jednostavna i direktna dok su odgovori reflektovali niz projekcija/identifikacija prema uspostavljenim modelima i kontramodelima, konstruišući realnosti u kojima su pripadnici zajednice leksikona želeli ili mislili da žive. Leksikoni su takođe bili označitelji antagonizama i raslojavanja u zajednici (na popularne, nepopularne i zlatnu sredinu). Leksikon Tànja Ostojić, kao kreacija zajednice Tànja Ostojić, ovu zajednicu prikazuje kao „zatvoreni sistem razlika“ (Mouffe 1992, 28) u kojem se razlike ne shvataju kao složeni relacioni procesi kontinualnih identifikacija, pogrešnih prepoznavanja i alijenacije suštinskih za konstruisanje identiteta i subjekta, već kao serija izrazitih društvenih kategorija (jezik, religija, nacija, društveno-ekonomski status, obrazovanje, profesija) koje su ovde uvezane širim ujedinjujućim idealom – rodnom pripadnošću: „Žene govore/Women Talk“ je naziv koji nose dvojezični izloženi printovi sa prekucanim pitanjima i odgovorima Tànja Ostojić iz leksikona.

S druge strane, na osnovu podataka o principijelnoj demokratičnosti, o pravnom uređivanju odnosa partnerstva na osnovu uloženog rada/doprinosu, kao i zbog forme upitnika koji ne dozvoljava direktni dijalog između učesnica već posredovani (zajednička pitanja/individualni odgovori), ali i izjavi umetnice da su joj žene, uključene u projekat, naknadno izjavile da su razgovori i druženje u okviru projekta imali tranformativni efekat u njihovim životima, moglo bi se zaključiti da su tokom projekta odnosi usmeravani ka realizovanju harmonične zajednice, utemeljene na konsenzusu učesnica, čiji je ideal da omogući da „subjekti budu transparentni jedni drugima, u odnosu uzajamne identifikacije, društvene bliskosti i udobnosti“ (Young 1990, 300). Međutim,

⁵⁰ Iris Andrić, Boro Šnajder, “Leksikon” u Vladiir Arsenijević, Đorđe Matić, Iris Andrić, Leksikon jugoslovenske mitologije, videti na: <http://www.leksikon-yu-mitologije.net/leksikon/> (pristupljeno 11. februara 2018)

osim dokumentarnog veza i fotografija koje se, prema prizoru koji se na njima vidi a u kontekstu projekta, mogu razumeti kao dokumenti druženja, dakle direktne razmene, zapravo učesnice odnosno članice zajednice su posredovano komunicirale: svaka je, odgovarajući na pitanja koje su ipak samo neke od Tânja postavile, rekla o sebi onoliko koliko je i šta je želela da iznese u javnost, dok su rezultati potencijalnih sučeljavanja ili kritičkih promišljanja njihovih različitosti ostali nezabeleženi, delimično sugerisani izjavama same umetnice, odnosno prepušteni interpretativnim čitanjima publike. Retrospekcija na socijalističku prošlost i godine tokom kojih je njeno mesto zaposela realnost ratnih sukoba, raspada zemlje i tranzicijskih procesa, podstaknuta pitanjima u leksikonu, pokazuje manje-više jedan autonoman i promišljen odnos prema toj prošlosti, bez povišenih emocija prisutnih u jugonostalgičarskom pristupu. U odgovorima se, provocirani direktnim pitanjima, presecaju sećanja, lična, selektivna, senzibilitet te prošlosti; odgovori, takvi, fragmentarni, predstavljaju u manjoj ili većoj meri konstitutivni deo ličnosti ovih žena ali i moguću platformu za kolektivnu identifikaciju. Ako leksikon predstavlja sentimentalnu relaciju prema kulturnom nasleđu i konačno sopstvenom odrastanju, odgovori u njemu reflektuju uglavnom sažeto, neidealizovano i autonomno promišljanje svog iskustva života u socijalističkoj i jugoslovenskoj prošlosti, a u podtekstu impliciraju na, u toj prošlosti, pokretačke diskurse o emancipaciji, kosmopolitizmu, jednakosti i solidarnosti.

Dakle, zajednica Tânja Ostojić je proizvod „mekog” društvenog inženjeringa, koherentni društveni entitet koji, iako je otvoren da prihvati nove članice, zbog jasno postavljenih uslova ulaska u grupu, ovaj je entitet, nezavisno od promerljivog broja članica/učesnica, sasvim jasno zaokružena celina, samoafirmišući i samovrednujući izraz ujedinjene zajednice čiji je integralni deo u velikoj meri postala i sama umetnica. Međutim, distanca koju je za sebe zadržala je distanca umetnice koja pregovara i zastupa projekat koji je koncipirala i zajednicu koju je oko tog koncepta kreirala u složenom svetu umetnosti (muzeji, intervjui). Cilj projekta je formulisan kao istraživanje različitosti među onima koje nose isto ime i prezime, međutim rezultat tog istraživanja je više deskriptivan nego što je konstruktivan. Sve te različitosti su na jednak način predstavljene, iskazima koje su učesnice odnosno pripadnice zajednice Tânja Ostojić dale o sebi, ali bez konkretnih, nedvosmislenih indicija da se o različitostima unutar zajednice bavilo na način koji bi ih kritički, iznutra preispitivao, osporavao, afirmisao i u tom smislu ponudio argumente putem kojih ova zajednica zaključuje o sebi, heterogenosti i decentriranosti okupljenih subjekata, kontradiktornostima koje ih obeležavaju, a time i o procesima postajanja grupom ili zajednicom, a koji bi pokazali transformativni i emancipatorski potencijal razmene o kojem nas umetnica u svojim napomenama izloženim uz odgovore iz leksikona obaveštava.

Leksikon Tânja Ostojić: manipulacija figurom umetnika

Vraćamo se na ključno pitanje koje proizlazi iz koncepta „umetnika kao etnografa” a koje se odnosi na načine na koje se autoritet umetnika uspostavlja pre svega među pripadnicima zajednice s kojom saraduje ali i u svetu umetnosti. „Ideološko pokroviteljstvo“, o kojem govori Foster, kako je već rečeno problematizuje rad umetnika sa zajednicom i ukazuje da umetnik koji radi sa zajednicom mora da bude oprezan jer benevolentni i dobronamerni postupci koje tom prilikom inicira, ili sa članovima zajednice preduzima, mogu da afirmisanje različitosti odvedu u pravcu kolonizovanja te iste različitosti, odnosno da članove zajednice usmere u pravcu postajanja subjektima i saradnicima u samokolonizovanju u ime samoafirmacije. Kester je, baveći se problemom etičnosti savremenih umetnika, koji odgovaraju Fosterovom modelu umetnika-etnografa, skrenuo pažnju na izazov mitologizacije umetnika po kojoj umetnik, budući da stvara okvir u kojem je moguće zastupanje i/ili pregovaranje kulturne različitosti, reafirmisanje zajednice prevazilaženjem društvenih ograničenja putem univerzalnog jezika umetnosti, postaje „univerzalni i nomadski empat“ koji može da premosti kulturne razlike i zaleći društvene podele. Umetnik, zahvaljujući opšteprihvaćenoj pretpostavci o univerzalnosti same estetike (ili umetnosti) uspostavlja moralni ili pedagoški autoritet u domenu kulture i u društvu i to tamo gde bi bez tog uporišta njegove intervencije postale sumnjive (Kester 1995, 11). Međutim, postavlja se pitanje šta se dešava kada umetnik otvoreno problematizuje samu pretpostavku koja se uobičajeno uzima kao mesto nastanka njegovog autoriteta, kada, zbog toga što estetiku dovodi u vezu s autonomijom, a autonomiju umetnosti s odsustvom društvene ili bilo koje druge sfere života, „proteguje” estetiku jer ona postaje ideološki nekompatibilna, „opasna reč” – na koji način onda umetnik uspostavlja svoj autoritet? (Bishop 2006, 180–181).

U kolaborativnim i participativnim praksama susreću se „etnografski autoritet” (etičnost proizvodnje znanja i politike društvenih praksi) s onim umetničkim koji se u najboljem slučaju iskazuje putem uvek diskutabilne estetike dokumentarnog, što bi značilo da autoritet umetnika počiva u polju izvan umetnosti, a to onda znači prevagu etičkih nad estetskim sudovima, drugim rečima, društvene posvećenosti i odgovornosti i kontekstualno valjanih postupaka umetnika prema zajednici s kojom realizuje rad ili unutar koje je rad realizovan nad specifičnim formalno-jezičkim problememima i rešenjima. Burio je već početkom devedesetih godina prošlog veka među prvima, kao likovni kritičar i kurator, zastupao umetničke prakse čije su polazište i ishodište bili intersubjektivnost i interakcija, da bi krajem te decenije formulisao i teoriju o empatičnom društvenom konstituisanju savremene umetnosti, a jedno od izrečenih uverenja je da umetnost treba da „(pod)učiti da se u svetu živi na bolji način“ te da uloga umetničkih dela

nije više da „oblikuje zamišljene i utopijske realnosti, već da ona budu načini življenja i modeli delovanja unutar postojeće realnosti, u razmeri u kojoj umetnik odabere“ (Bourriaud 1998, 13). Burio nije bio u dilemi oko odgovornosti koju je umetniku dodelio, on je u svojim teorijskim razmatranjima i interpretacijama odabranih primera umetničke prakse uvek pozitivno postulira: umetnik je uvek dobronameran, „preduzetnik/političar/reditelj“ (Borriaud 1998, 111), a svoj autoritet temelji na nedorečenoj reformulaciji pojma estetskog, neodređenom objašnjenju kao forme koju život zadobija a umetnik tu formu oblikuje ili osmišljava/prisvaja kontekst u kojem učesnicima postaje moguće da sami učestvuju u modelovanju. Diskurzivni kriterijum društveno angažovane prakse, za kakvu se smatraju kolaborativne i participativne, uglavnom počivaju na prečutnoj analogiji između antikapitalističkog opredeljenja i odricanja umetnika od klasičnog autorskog prisustva da bi zajednica dobila priliku da se posredstvom ili asistencijom umetnika čuje njen glas, što je, čini se, u dobroj meri slučaj u projektu *Leksikon Tânja Ostojić*. Tanja Ostojić, umetnica, osmislila je uslove formiranja zajednice, a potom je postala i svojevrсни portparol zajednice Tânja Ostojić: ona komunicira s institucijama umetnosti sa ciljem predstavljanja projekta, ona se pojavljuje u medijima i komentariše projekat, ona je *voice over* formirane grupe, njen govor je metagovor ove grupe.

U tom smislu, zanimljivo je pitanje šta je Tanjama Ostojić na ličnom i profesionalnom planu značilo učestvovanje u ovom projektu, a šta Tanji Ostojić, umetnici? Projekat je svakako i učesnicama i umetnici predstavljao priliku za upoznavanje, razmenu stavova, mišljenja, uverenja i najvažnije za razumevanje sebe kroz razumevanje one druge/onih drugih kroz procese i efekte identifikacija. U nedostatku drugih izvora ostaje nam da prihvatimo (ili da ne prihvatimo) kao istinit iskaz umetnice o transformativnom uticaju projekta na učesnice; o uticaju projekta na profesionalni život učesnica ne postoje nikakve indicije. Na profesionalnom planu, za Tanju Ostojić ovo je još jedan realizovani umetnički projekat i njeno autorstvo je nedvosmisleno, od najave izložbe preko drugih oblika medijske pokrivenosti, bez obzira na naziv projekta koji sugerše podeljeno autorstvo ili na činjenicu da predstavljanje ovog projekta u izložbenim prostorima obuhvata i prisustvo drugih (ali ne nužno i svih) Tânja. Kolaboracija je otvoren koncept koji se može označavati zajednički rad zbog obostranog benefita ili koji može da potencira solidarnost – u svakom slučaju odnosi se na nekakvu horizontalno i samim tim ravnopravno prisustvo, saradnju i interaktivnost. Participacija je povezana sa stvaranjem konteksta u kojem pojedinci uzimaju učešće u nečemu što je drugi predložio ili stvorio, ali gde im je ostavljena mogućnost da izvrše neki svoj uticaj i u tom smislu njemu je inherentna vertikalna distribucija odnosa. Dakle, *Leksikon Tânja Ostojić* počiva i na jednom i na drugom obliku uspostavljanja odnosa, nehijerarhijskom i

hijerarhijskom. No, ipak, budući da je strukturu ovih odnosa zamislila umetnica, kao što je stvarala uslove i prepoznavala okolnosti za njihovu realizaciju, pratila dinamiku međusobnog povezivanja i razmene, te tako proizvela društveni mikroprostor/mikrosituaciju, evidentno je da je na sebe preuzela ne samo onu opštu odgovornost umetnika prema umetničkom projektu već i društvenu odgovornost prema učesnicama i saradnicama ponaosob i celoj grupi. Budući da projekat jasno konceptualizuje umetnost kao formu društvene razmene, da u njemu dominiraju efekti druženja i razvijanja bliskosti, ženske solidarnosti, etička dimenzija je svakako potisnula estetsku, a „etnografkinja” – „umetnicu”. Etički kriterijum znači da se o umetnosti ili, preciznije, nečijem umetničkom radu prosuđuje prema stepenu pokazane istinoljubivosti odnosno kapacitetu društvenog uticaja. Etički usmerene umetničke prakse, poput kolaborativnih i participativnih, predlažu modele povezivanja među ljudima alternativne postojećim modelima društvenih odnosa i njihovih hijerarhija, a od kojih se očekuje da donesu zadovoljenje pravde, možda čak i neku vrstu obeštećenja. Etički pristup počiva na skupu određenih vrednosti i njegovom prihvatanju; u tom smislu etičko je „potčinjavanje svih formi diskursa i praksi pod isto neodređeno gledište“ (Rancière 2013, 184), a da bi bio učinkovit, potreban mu je „tih” konsenzus zajednice, da svaki član zajednice prihvati dodeljeno mu mesto u konsekvantno izvedenom društvenom poretku. Rezultat je harmonično uređena zajednica paradoksalno depolitizovanih subjekata. Izostanak političkih efekata u projektu *Leksikon*, bez obzira na reference na rodnu politiku i postjugoslovensku realnost, koje su načelno kontekstualizovane, ali nerazrađene, nedorečene, neelaborirane, nedebatovane, postavljaju pitanje uverljivosti društvenog angažmana u uslovima korektnog etičkog izbora. Debatni potencijal, ili potencijal da se kreira estetski prostor/senzorijum u Ransijerovom (Rancière) smislu, kao „kolaž suprotnosti” koji bi menjao ustanovljene odnose između ličnih osećaja i društvenosti, u *Leksikonu* nije realizovan. Recimo, bilo bi zanimljivo imati uvid i u to kako Tanje Ostojić sagledavaju svoje učešće u projektu, u razloge zbog kojih su prihatile da učestvuju, u njihove argumente o tome šta je za njih umetnost ili savremena umetnost, pa u tom kontekstu da li je ovo druženje za njih bilo samo jedno (ekscentrično) društveno iskustvo ili možda i autentično estetsko, zatim, uvid u njihova očekivanja od umetnosti ili od Tanje Ostojić, umetnice, ili od projekta, jer, ako su načelno u polju umetnosti bili stvoreni uslovi za njihovo okupljanje, nije li pitanje svih pitanja razumevanja okvira u kojem je bilo moguće postaviti sva druga pitanja, i to okvira čiji je integritet samim performativnim karakterom okupljanja doveden u pitanje? Optiranje za etički umesto i za estetski kriterijum, za „etnografski” umesto i za „umetnički” autoritet, za društveni angažman i odgovornost umetnika prema (mikro) zajednicama a zanemarivanje autokritičke ili autorefleksivne zaokupljenosti

postupcima građenja samog dela, radi zauzimanja politički valjane i društveno angažovane pozicije predstavlja čest slučaj u heteronomnim kolaborativnim i participativnim praksama i *Leksikon* još jedan primer u tom nizu. Isto tako, čest je stav da transformativni kapacitet umetnosti leži u aktivističkom delovanju umetnika/grupe ili u kreiranju alternativne mikro situacije u kojoj je moguće realizovati različite forme intersubjektivnih efekata, identifikacija i zastupanja. Međutim, transformativni kapacitet umetnosti ne leži toliko u aktivizmu po sebi, dobrim namerama, empatiji i njihovim dometima u datom kontekstu, koliko u načinima, postupcima, procedurama, gestovima, medijskim ili formalno-plastičkim rešenjima kroz koje postaje moguća materijalizacija društvenopolitičke prakse a iznad svega u njihovom potencijalu da problematizuju i prevazilaze sopstvene granice. Dijalektička privlačnost autonomije i heteronomije u savremenoj umetnosti predstavlja konstitutivni aspekt estetike. 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, zajednička im je sklonost da vrše preraspodelu ideja, iskustva, kao i mogućnost da misle 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).

Na primeru interdisciplinarnog, participativnog, kolaborativnog umetničkog projekta *Leksikon Tânja Ostojić* analizirani su i objašnjavani termini kojima se imenuju, opisuju i interpretiraju pojave u savremenoj umetnosti: umetnik kao etnograf, etnografski obrt, etički obrt, etnografski i umetnički autoritet, kolaboracija, participacija. Istaknuta je razlika između dva pristupa u savremenim kolaborativnim i participativnim praksama: prvi, strukturiran etičkim i društvenim odnosima između umetnika/umetnice/umetničke grupe i učesnika/saradnika, koji zanemaruje estetsku dimenziju kao ideološki kompromitujuću i drugi, koji zastupa praksu prekida, provokacije, vraća estetsku dimenziju kao formu društvenopolitičke prakse. Projekat *Leksikon* je bliži ovom prvom nego drugom pristupu, ostajući tako otvorenim za razmišljanje o njegovim impliciranim političkim dometima i efektima da je kontradiktorna privlačnost, antinomija autonomije umetnosti i društvene intervencije strukturirala ovaj rad.

Literatura

- Adorno, Theodor. 2002. *Aesthetic Theory*. London, New York: Continuum.
 Benjamin, Valter. 1974. „Pisac kao proizvođač“. U *Eseji*, 95–113. Beograd: Nolit.
 Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.

- Bishop, Claire. 2014. Antagonism and Relational Aesthetics. *OCTOBER* 110: 51–79.
- Bishop, Claire. 2006. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*: 178–183.
- Charnley, Kim. 2011. Dissensus and the politics of collaborative practice. *Art and the Public Sphere* 1 (1): 37–53.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clifford, James. 2000. „An Ethnographer in the Field, interview by Alex Coles“. In *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, ed. Alex Coles, 56–59. London: Black Dog Publishing Limited.
- Downey, Anthony. 2009. An Ethics of Engagement Collaborative Art Practices and the Return of Ethnographer. *Third Text* 23 (5): 593–603.
- Foster, Hal. 1995. “The Artist as Ethnographer?” In *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, ed. George E. Marcus, Fred R. Myers, 302–309. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real*. Cambridge, MA, London: The MIT Press.
- Gablik, Suzi. 1992. Connective Aesthetics: Art after Individualism. *American Art* 6 (2): 2–7.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Green, Renée. 2010. “L’artiste comme ethnographe?” In *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, éd. Catherine Chevalie & Andreas Fohr, 504–517. Dijon: Les Presses du réel.
- Groys, Boris. 2002. “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”. In *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*, ed. Okwui Enwezor, 108–114. Kassel: Documenta und Museum Fridricianum.
- Hjort, Larissa and Kristen Sharp. 2014. The art of ethnography: the aesthetics or ethics of participation. *Visual Studies* 29 (2): 128–135.
- Kester, Grant. 1995. Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. *Afterimage* 22: 5–11.
- Kester, Grant. 2005. “Conversational Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art”. In *Theory in Contemporary Art since 1985*, ed. Zoya Kocur & Simon Leung, 76–88. Malden, MA, Oxford, UK, Victoria: Blackwell Publishing.
- Kosuth, Joseph. 2008. „The Artist as Anthropologists“. In *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, ed. Stephen Johnstone, 182–184. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kwon, Miwon. 2000. „Experience vs. Interpretation: Traces of Ethnography in the Works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee“. In *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, ed. by Alex Coles, 74–91. London: Black Dog Publishing Limited.
- Kwon, Miwon. 2002. *One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA, London: The MIT Press.
- Laclau, Ernesto & Chantal Mouffe. 1992. *Hegemony and Socialist Strategy Political*. New York & London: Routledge.
- Lind, Maria and Hito Steyerl. 2009. „Introduction“ to *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, ed. Maria Lind and Hito Steyerl, 10–26. Berlin: Sternberg Press.
- Martin, Stewart. 2007. Critique of Relational Aesthetics. *Third Text* 21 (4): 369–386.

- Milenković, Miloš. 2007. *Istorija postmoderne antropologije, teorija etnografije*. Beograd: Srpski genealoški centar, Etnološka biblioteka; Odeljenje za etnologiju i kulturu antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu. Dostupno na: http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/3_MilosMilenkovic_PoslePostmodernizma.pdf. (pristupljeno 1. februara 2018)
- Möntiman, Nina. 2002. *Kunst ald sozialer Raum: Andrea Fraser, Martha Rosler, Rikrit Tiravanija, Renée Green*. Köln: Walther Konig Verlag.
- Mouffe, Chantal. 1992. Citizenship and Political Identity. *October* 61: 28–32.
- Osborne, Peter. 2012. Theorem 4: Autonomy, Can It be True of Art and Politics at the Same Time?, *open! Platform for Art, Culture and the Public Domain* 1–6, <https://www.onlineopen.org/download.php?id=364> (pristupljeno 12. marta 2017.)
- Rampley, Matthew. 2000. „Anthropology at the origins of Art History“. In *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, ed. Alex Coles, 138–163. London: Black Dog Publishing Limited.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*. London, New York: Continuum.
- Rancière, Jacques. 2013. *Dissensus, On Politics and Aesthetics*. London, New Delhi, New York, Sidney: Bloomsbury.
- Ransijer, Žak. 2012. *Sudbina slika. Podela čulnog*. Beograd: Centar za medije i komunikacije.
- Sheikh, Simon. 2008. „Talk Value: Cultural Industry and the Knowledge Economy“. In *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, ed. Marija Hlavajova, Jill Winder and Binna Choi, 182–197. Utrecht: BAK.
- Siegenthaler, Fiona. 2016. Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship. *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 27 (6): 737–752.
- Steyerl, Hito. 2009. „A Language of Practice“. In *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, ed. Maria Lind and Hito Steyerl, 224–231. Berlin: Sternberg Press.
- Verwoert, Jan. 2009. „Research and display. Transformations of the Documentary Practice in Recent Art“. In *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, ed. Maria Lind and Hito Steyerl, 188–211. Berlin: Sternberg Press Green Room.
- Young, Iris Marion. 1990. „The Ideal of Community and the Politics of Difference“. In *Feminism/Postmodrenism*, ed. Linda J. Nicholson, 300–323. New York: Routledge.

Izvori

- <http://www.van.at/see/tanja/>
<https://misplacedwomen.wordpress.com/>
<http://www.lepeuplequimanque.org/>
<http://www.msub.org.rs/izlozba-leksikon-tanja-ostojic-salon-msub>
<http://www.leksikon-yu-mitologije.net/leksikon/>

Jasmina Čubrilo
Department of History of Art, Faculty of Philosophy,
University of Belgrade, Serbia

*Ethical and aesthetical in collaborative and
participative art practices:
Lexicon Tânja Ostojić*

In this paper theoretical concepts and paradigms through which and within which the challenges, ambiguities, contradictions of the interdisciplinary nature of contemporary participative and collaborative artistic practices, are recognized and explained, will be analyzed on the example of the artist Tânja Ostojić's project named Leksikon Tânja Ostojić, started in 2011. Participatory or collaborative artworks are almost always realized through various nonartistic practices, likely on the boundary of political or social engagement, and often in the absence of standard artistic practices, media, materials, expressions, even without any visual character. These artworks are being generated and constructed by different situations in response to specific contexts. Their already conventional structure, beside artists, implies the involvement of the public sphere and its subjects, the establishment of a close relationship with the existing or newly established social group in a certain period. The method on which these modern participatory art practices rely on is certainly cooperation. The third key element of participative and collaborative practices is a social problem that becomes 'material' for work. Therefore, in this paper functions and meanings of artists and the community in collaborative and participative artistic practices will be considered, on the basis of an interdisciplinary approach to contemporary art history, as well as on the basis of current debates within contemporary art studies.

Keywords: participative and collaborative art practices, artist as an ethnographer, community/provisional social group, ethical criteria, aesthetic criteria

*L'éthique et l'esthétique dans les pratiques artistiques
collaboratives et participatives:
Leksikon Tânja Ostojić*

C'est sur l'exemple du projet de l'artiste Tânja Ostojić, intitulé Leksikon Tânja Ostojić et commencé en 2011, que seront analysés ici les défis, les ambiguïtés, les contradictions de nature interdisciplinaire des pratiques participatives et collaboratives contemporaines, des concepts et des paradigmes théoriques grâce auxquels et dans le cadre desquels elles sont reconnues et expliquées. Les oeuvres d'art participatives ou collaboratives sont en règle générale réalisées à travers différentes pratiques non-artistiques, souvent à la limite de l'engagement

politique ou social, et souvent en l'absence de procédés artistiques, de médias, de matériaux et d'expressions standardisées, voire même sans aucun caractère visuel. Ce sont les différentes situations qui les génèrent et les construisent comme des réponses à des contextes spécifiques. Leur structure déjà devenue conventionnelle prévoit non seulement l'existence des artistes mais également l'inclusion de la sphère publique et de ses sujets, l'établissement d'un rapport étroit avec le groupe social existant ou nouvellement instauré dans un espace de temps déterminé; dès lors il n'y a aucun doute que la méthode sur laquelle reposent les pratiques participatives contemporaines est la collaboration. Le troisième élément clé des pratiques participatives et collaboratives est le problème social qui devient un « matériau » de travail. C'est pourquoi dans cette étude, prenant appui sur l'approche interdisciplinaire de l'histoire de l'art contemporain aussi bien que sur des débats actuels au sein des études de l'art contemporain, nous analyserons les fonctions et les significations de l'artiste et de la communauté dans les pratiques artistiques collaboratives et participatives.

Mots clés: pratiques artistiques participatives et collaboratives, artiste comme ethnographe, communauté/groupe social provisoire, critère éthique, critère esthétique

Primljeno / Received: 6.3. 2018.

Prihvaćeno / Accepted: 24.03.2018.