

Andeo sa kojim se rvemo

Ako želite da dođete do prave ideje, važno je da u razmišljanju krenete u stranu.
Anri Poankare (Henri Poincaré)

Čitajući *Strašne priče* od Lafkadija Herna (Jakumo Koizumi), naišao sam na jednu koja se među njima značajno izdvojila, a naslov joj je *Pitanje u Zen tekstovima*. Kratka priča, u koju vas uvode dva prijatalja (pričajući o priči i postavljajući pitanja), koji vam pružaju podsticaj, a ujedno sugerišu i na razmišljanje, ali vam ne daju nikakvo objašnjenje. Radnja priče se dešava u mestu Hanjang, u kojem je živio čovek po imenu Čang-Kijen. Kroz priču upoznajemo njegovu ćerku Čing, koja je obdarena neuporedivom lepotom. Jednom je, kroz šalu, Čang-Kijen rekao svom sestriću Vang-Čau, da je Čing njegova buduća žena. Kada je Čing stasala za udaju zaprosio ju je čovek na visokom položaju. Ta vest je duboko pogodila Vang-Čau, te je rešio da ode iz Hanjanga. Otišao je na svoj brodić i rešio da krene uz reku, međutim čuo je za sobom Čingin glas, ukrcao ju je na brodić i krenuli su dalje zajedno. Živeli su srećno narednih šest godina i imali su dvoje dece. U jednom trenutku, Čing se uzelela svoje porodice i oni su se vratili u Hanjang. Zbog prethodnog bekstva i straha od osude njene porodice Vang-Čau je otišao sam kod njenog oca i video da u njegovoj kući leži nepokretna Čing. Čang-Kijen mu je tad rekao, da je Čing pala u postelju i ostala nepokretna onog trenutka kada je Vang-Čau otišao iz Hanjanga. Zbunjeni nastalom situacijom obojica su otišla do Vang-Čauovog brodića gde ih je na palubi čekala odbegla Čing. Otac Čang-Kijen je bio vidno zatečen događajem, te su svo troje krenuli ka Kijanovoj kući. Videvši se, obe Čing su krenule jedna drugoj u zagrljaj. U tom trenutku su se spojile i od tada postoji samo jedna Čing. Posle pročitane priče pojavljuje se pitanje među prijateljima: U slučaju razdvojenosti duha devojke Čing, koja je

bila istinska Ćing? Ovde bih da citiram jednog od prijatelja, koji kaže: "Ako uspeš da shvatiš koja je bila prava Ćing, tada ćeš naučiti da je prelazak iz jedne čaure u drugu, isto kao što putnik menja krčme na putu." U daljem razgovoru dva prijatelja postavlja se i materijalističko pitanje: "Šta je bilo sa njihovom odećom, da li su se i one stopile kao što su se stopile obe Ćing?" - Takvo pitanje nema važnost sa budističke tačke gledišta, pošto bi trebalo da je ličnost devojke Ćing, predmet naše pažnje, odgovori drugi prijatelj. - Ali to još uvek nije odgovor na moje pitanje, reče prvi. "Najbolji odgovor je", reče drugi, "da se ne odgovori". - Kako to? reče prvi. "Jer nešto takvo kao ličnost – ne postoji." ¹

Možemo li onda reći da se savremena umetnost kao i teorija umetnosti nalaze u sličnoj situaciji? Veoma je teško današnjoj teoriji da objasni savremenu umetnički praksu na adekvatan način, budući da ona podrazumeva pojavu novih intervencija, instalacija u prostoru, drugačije sagledavanje i konstrukciju viđenja kao i proširene definicije savremene umetnosti. Danas su problemi unutar umetnosti vezani za pitanje stvarnosti, prostora, vremena kao i za drugačije sagledavanje pitanja šta to može biti umetničko delo? Da li postoji mogućnost da je naša stvarnost nezavisna od nas samih, ili je mi, kao subjekti, vlastitim bistvovanjem oblikujemo? Ako govorimo o umetničkim delima kojima smo okruženi, mi ih u osnovi doživljavamo putem njihove materijalnosti, odnosno vidljivosti, ukazujući time i na nešto što uključuje ne samo čulnost već i naše misaone sposobnosti. Svakako se može reći da je umetnost na neki način obeležena vremenom i društvom u kojem je stvarana, iako je uspevala i da ih prevaziđe. Pitanje koje se danas postavlja vizuelnoj kulturi okrenuto je njenom prikazivanju naše izlomljene stvarnosti, i tome koliko je umetnost u mogućnosti da predstavlja onu vrstu komunikacije u kojoj je sloboda igrala najvažniju ulogu, i gde nije podlegla nikakvim pravilima, osim svojim sopstvenim. Šta je to što se danas prepoznaje kao umetnost?

Doba prosvetiteljstva i njegova misao pokrenula je radikalnu rekonstrukciju sveta. Renesansna umetnost anticipirala je takav pogled utemeljenjem osnovnih pravila perspektive već sredinom XV veka, na čelu sa Albertijem (Leon Battista Alberti) i Bruneleskijem (Filippo Brunelleschi), te ustoličila logiku pogleda do današnjih dana. Prikazivanje sveta putem linearne perspektive značilo je: 1) mehanicistički nadzor nad svemirom, kao u potpunosti samoisprepletanom totalitetom; 2) načelno prihvatanje da u svakom fenomenu, kao spoljašnjem obliku, postoji unutrašnja pravilnost; i 3) nužna neizvesnost koja tvrdi da razumevanje potiče iz nezavisnosti posmatračeve perspektive.²

Gubitak linearne perspektive u umetnosti tokom XIX veka, njeno postupno nestajanje u događajima

¹ Lefkadio Hern, *Strašne priče*, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2013., str. 95-101

² Chris Jenks, *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002., str. 15.

koji su vezani za avangardu³ XX veka, kao i pojava konceptualne umetnosti tokom druge polovine XX veka, ukazuje na krizu teorije umetnosti i naučno-kulturnog modela interpretacije, u pokušaju da nešto saopšti o svom razumevanju stvarnosti i načina na koji vidimo ili stvaramo. Celokupna umetnička produkcija XX veka proširuje umetničko delo u umetnički izraz i ulazi u sam život, pretvarajući ga u koncept umetnosti. Umetničko delo se više ne oslanja samo na statičnost. *Oko*, kao osnovno čulo, koje apsorbuje vizuelnu umetnost, koja dolazi iz oka i obraća se oku, na ovom području biva dovedeno u pitanje, s obzirom na njegovu dosadašnju ulogu u samoj spoznanji sveta i doživljaju umetničkog dela. Oko prestaje da gleda svet kao gotovu činjenicu.

Nestanak prepoznavanja vidljivog sveta, odnosno nestanak mimezisa u slikarstvu XX veka, prelomni je događaj koji definitivno pravi razliku između slikarstva XX veka i slikarstva koje možemo nazvati *tradicionalnim*, tj. prethodnog slikarstva. Avangarda s početka XX veka promoviše ne samo novi način slikanja, već i novu koncepciju i bit umetnosti, oslonjajući se na ono *spoznajno* kao istinsko u umetnosti.

Bazična postavka koju je postavila avangarda XX veka rezultat je romantičarske krize XIX veka, impresionizma i postimpresionizma. Zahtev za stvarnom autonomijom umetnosti manifestuje se u stvaranju *čistih* formi. U osnovi shvatanja umetnosti Nadežde Čaćinović stoji sledeće: „Umjetnost vas neće nahraniti, ali ne mora se opravdavati, jer je u direktnoj vezi sa transcedencijom, sa čistim formama (i tu dolazi do pojmovno-praktičnog poklapanja). Retorika čistoće se poziva na višu zbilju, pa manifesti i poruke, koje su dio proizvodnje umjetnosti u XX stoljeću, govore o hrabroj manjini koja prolazi stupnjeve objave i dolazi do apsolutne istine.”⁴

Na takvim temeljima savremena umetnost bazira svoj napredak, čime se ona shvata kao *događanje sveta*, a ne kao (dotadašnje) prikazivanje. Ovakvo shvatanje samo *konstituisanje* umetničkog dela poima kao umetničko delo, a ne samo njenu proizvodnju, čime ono postaje bitan činilac umetničkog procesa. Stanje koje je opisano najviše odgovara onome što Iv Mišo (Y. Michaud) naziva *plinovitom umetnošću*, i svoje mesto nalazi u mešanju kultura. Umetnost tako postaje etar života i, prelazeći u gasovito stanje, ulazi u sve njegove pore.

Umetnost se, dakle, sabrala i razumela u sveopštoj estetizaciji stvarnosti, te je potrebno prepoznati je kao posebnu sferu stvarnosti koja se istovremeno razlikuje od te iste stvarnosti. Problemi koji

³ *Avangardne poetike se predstavljaju kao modeli privilegovanog spoznavanja realnosti i kao momenti razaranja hijerarhizovane strukture individue i društva*, Vlatko Džanić, *Kraj moderne*, Bratsvo – jedinstvo, Novi sad, 1991, str. 55

⁴ Čaćinović, Nadežda, *Zagonetka umjetnosti*, Demetra, Zagreb, 2003, str. 12.

proizilaze iz takvog shvatanja jesu upravo konfliktna stvarnost same umetnosti. Pitanje koje se nameće je sledeće: da li je umetnost u *predmetu* koji utelotvoljuje ideju, ili je u samoj *ideji*? Umetnička dela nemaju onu poznatu referencu samorazumljivosti prikaza stvarnosti, nego teže da proizvedu posebna iskustva, preispitujući pri tom sebe i svoju funkciju, čime zapravo zadržavaju distancu od stvarnosti.

Kada govorimo o radovima Borjane Mrđe, Radenka Milaka i Miodraga Manojlovića, vidimo da se njihovi radovi baziraju na ispitivanju subjekta, pokušaju da se na adekvatan način objasni njegova uloga u datom sistemu vrednosti. Možemo reći da je jedan od zadataka umetnika danas, razvitak kritičkog diskursa bez podudarnosti, kojim bi se potkrepljivali pojmovi koji su danas aktuelni u projektnim izložbama koje traže samo odgovor na *key words*. Ono što se naziva fundamentalno unutar umetnosti jeste *dogadaj*, koji se ne može tumačiti putem *key words* sistema. Takvim pristupom i posetilac je prinuđen da se u zamenu za ležerno centralno mesto, ili središte koje više ne postoji, pozabavi novonastalim sistemom koji poništava alegoriju, naraciju ili izobličavajuće ogledalo parodije, gde humor razbija dotadašnje *stabilne* sisteme vrednosti. Takvo polje delovanja traži jednu vrstu artikulacije, koje je Said (Edward Said) nazvao *praznim prostorima, između stvari, reči, predstave*.⁵

U radovima Borjane Mrđe možete uvideti odsustvo subjekta (*Umetnice na delu*) i samu formu odeće koju je do nedavno neka od ličnosti nosila (*Dekoratívna sopstva*). Ta odeća nije izgubljena, kao u priči o Čing, već nam prikazuje određene stereotipe koje se pojavljuju u našem okruženju. Stereotipi koji su veoma vidljivi i koji nam jasno prikazuju stanje, kao i trenutak u kojem se subjekt nalazi (da li je u pitanju uniformisanost ili jedna vrsta opuštenosti koja je vidna u noćnim trenucima). Sa druge strane u radu *Nezavršene priče* Radenka Milaka, imamo jedno revnosno ponavljanje iste sekvence koja je izvučena iz filmskog jezika. Ako govorimo o filmu, svaki kadar je brižljivo biran i vodilo se računa da ima svoje mesto u daljem razvijanju filmske priče. Ta filmska priča je izbačena iz Milakovog rada, umesto nje se pojavljuje simulacija koja se ponavlja. Takvim načinom ponavljanja kadar gubi smisao koji je imao u filmskom jeziku, ali u vizuelnom predstavljanju dobija drugačiju konotaciju. Tu ne možemo govoriti o kopiranju jednog te istog kadra, već imamo pojavu simulakrura. Ovde imamo preispitivanje umetnosti reprezentacije i jedan veliki zaokret ka simulaciji - ka jednoj serijskoj proizvodnji slika (akvarela, u slučaju Milaka) čije se veze sa originalom (kao i sa referencom na jedan od filmova), veoma oslabljene. Kada se govori o radovima Miodraga Manojlovića uvek pomislim na reči Ernesta Renana (Ernest Renan) koji kaže: *Kada razmišljam imam utisak da sam autor dijaloga između dve hemisfere moga mozga*. Danas tu

⁵ Videti više u Edward Said, *Abecedarium culturae: structuralism, absence, writing*, TriQuarterly, 1971., p. 33-71

definiciju psiholozi ne bi dobro prihvatili, ali to podvajanje je veoma važno u trenutku stvaranja i pokretanja *događaja*. To se jasno može primeniti na Manojlovićeve radove, pošto se veoma jasno vidi linija razmišljanja koja je dovela do kulminacije i izvođenja serije crteža, koji su započeti kroz ciklus *Storyboard*, ali danas imaju svoju stvarnost koja nas donekle i plaši. To je veoma značajna transformacija koja posetiocu stvara totalno drugačije okruženje. Kada govorim o okruženju pre svega imam na umu gledanje Manojlovićevih crteža koji posetioca postavljaju pred mnoge probleme. Osim što se može uvideti sam tok razmišljanja, vi polako bivate uvučeni u njegov način razmišljanja i vaše misli bivaju pomešane. Drugim rečima vaše misli bivaju misli drugog. To ne bi bilo toliko čudno kada bi o tome razmišljali kao o mislima drugog, ali polako počinjete da mislite kao da su to vaše misli. Tu nam može pomoći i Didro (Denis Diderot), rekavši: *Moje su misli moje bludnice*. Drugim rečima, vi možete razmišljati o Manojlovićem radovima kao o svojim ali u stvarnosti, oni ipak ostaju samo autorove misli.

Kod Vidovića možete primetiti bazično bavljenje problemom slike, koja se u poslednjih 50 godina dosta promenila. Ne traži se neka određena simbolika, niti potraga za novim remek delom, kao što je do tada bio slučaj, već se pokušava snaći u vremenu gde umetnost nije više na vrhu simboličkog sistema kulture, već biva samo jedan segment takvog sistema. Prešli smo iz jednog romantičarskog sistema u sasvim drugačiji multikulturalni svet, postkolonijalni, potrošački, produktavistički i omasovljen gde se Velika umetnost istrošila. Kada se nalazite na raskrsnici na kojoj se govori o raskidima, krajevima, napredovanjima, presudnim delima, kao i kada uvidate drugu krajnost iskustva koja prate modernistički sled oblika i tendencija, vaša uloga umetnika biva veoma upitna. Drugim rečima, dobija svoj pravi smisao tek u okvirima susreta i u mešanju sa novim kulturama. U novonastalom umetničkom sistemu Vidović uspeva da svoj rad *Chevy 6000 ccm* poveže sa prethodnom minimalističkom strujom ali u novom obliku. Uspeva da izbegne spektakularnost koja je svojstvena slici, kao i da se odupre simulakralnim slikama a usput, biva ubedljiv u svom naglasku na fizičku prisutnost *ovde i sada*. Vidović nastoji da postigne Džejmisonovo (Fredric Jameson) *konačno pomračenje dubine*, gde insistira na spoljašnosti, odnosno površnosti savremenih reprezentacija i dostignutog iskustva.

Drugačiju misao koja nam više govori o direktnom savlađivanju prostora, kao i njegovom fizičkom zauzimanju možemo videti na radu *Operacija The New Gallery (Calgary)* Mladena Miljanovića. Rad proistekao iz ciklusa *Napadi*, gde umetnik ciljano koristi vojnu strategiju u smislu definitvnog zauzimanja (okupiranja) umetničkih prostora. Taktika i manevri koji su nam poznati još iz detinjstva dobijaju drugačije značenje kada se postave u kontest galerijskog prostora. Umesto zemaljskih karti sa ucrtanim poljem mogućih dejstava i trenutnih zaposednutih ciljeva, ispred nas

imamo plan umetničkih institucija koje se čine neosvojive za ovdašnji umetnički korpus. Miljanović voli da se poigrava sa umetničkim iskustvom, sa svim onim što danas okružuje i čini savremenu scenu. Jednu scenu za kojom pojedinac žudi, gde je sve pod kontrolom, svedeno na ekcese koji samo pospešuju novonastalo *lepo* iskustvo. Svet u kome sve bestežinski klizi. Taj hedonizam biva mesto podražaja i podsticaja za Miljanovića. Drugim rečima vreme umetnosti mora biti vreme događaja. *Operacija The New Gallery (Calgary)* je jedan od tih događaja. Jedna vrsta igre (ratne ili umetničke) koja u sebi sadrži niz igrača, kao i niz odluka koje moraju da se donesu u skladu sa igrom. Dolazi do određenih situacija, posledica novonastalih odluka koje ne moraju da budu jasno prikazive... Kada se pogleda rad, vidi se da je klasifikovan kao većina igara na ploči, da je u pitanju *igra potpune informacije*. Igra ima svoj smer i određeni završetak koji može biti pobeda ili poraz. Sve zavisi od daljih poteza igrača, umetnika i institucije. Celi postupak jeste prelazak na horizontalan⁶ način rada, izabere se mesto, prouči se data kultura (započne se projekat), završi se projekat i krene se na novi borbeni položaj čime se ciklus nanovo uspostavlja.

Kada se govori o igri, pobedi i porazu, slavi i smrti pojavljuju se rad *Ispred Asterionove kuće* Nenada Maleševića. Naslanjajući se na kratku priču *Asterionova kuća* od Borhesa (Luis Borges) Malešević na svojim fotografijama zadržava jedan trenutak života, pokušavajući time da predupredi smrt koja je jedina neumitna a koja nas na kraju i dočeka. Malešević želi da bude svedok nemogućnosti čovekove promene, da bilo šta učini za sebe. Fotografije su zabeleška jednog opskurnog pejzaža dela šume koju deli tok reke Neretve. Mesto susreta ljudskog pokušaja menjanja prirodnog okruženja postavljanjem ratnog bunkera vrhovnog štaba JNA, nekadašnje vojske SFRJ. Danas je to mesto devastirano i upotrebljava se u umetničke svrhe. Mesto koje kao da govori rečenicu iz priče: *Istina je da ne izlazim iz kuće, ali je istina i to da su sva moja vrata (kojih ima bezbroj) danonoćno otvorena ljudima, a i životinjama. Neka uđe kome se prohtije.*⁷ Takvo mesto je nekako zasnovano na fikciji i prividu. Možda ne može da bude istina stvarnosti, kao što i sam Borhes stvarnost vidi kao metaforu, na kojoj gradi jedan svoj sasvim nov, neviđen svet. Slično kao i nekadašnja SFRJ, koja je u svim novonastalim zemljama ostala samo kao imaginacija, mesto kojeg nema i kojeg nikada nije ni bilo. Malešević nam preko svog rada isporučuje jednu dozu dokumentovane stvarnosti, onu u koju je veoma teško razumeti i poverovati.

Veso Sovilj takođe ispituje prostor koji je negacija, prostor koji simbolički pravi uvod u smrt ili određuje liniju života. U radovima *Balans* i *Opasnost* može se primetiti kritički osvrt na

⁶ Horizontalan i vertikalni način je postavio Hal Foster u svojoj knjizi *Povratak realnog*. Horizontalni način jeste sinhronično kretanje od jednog do drugog društvenog pitanja, dok je vertikalni način dijahronično uključivanje u disciplinarnu formu datog žanra ili medija.

⁷ Borhes H., *Kratke priče*, Asterionova kuća, Reč i misao, Beograd, 1979.

tradicionalni oblik izražavanja, gde se potire gest i boja na ravnoj površini. Soviljeva *Oda slikarstvu* jeste crni flor, koji nas direktno uvodi u njegov postupak razgraničenja sa prošlošću. Kao da se može čuti povik: *Štafelajska umetnost umire sa građanskom opcijom*, jedna od poznatijih parola koja je uzvikivana za vreme ruske avangarde. Sovilj nastavlja da svojim akcijama potire prošlost, u ovom slučaju slikara, jedan tužni simbol intelektualnog miljea u vremenu večne tranzicije. Sa druge strane Sovilj pretpostavlja da je druga strana, profesor (kao i njegove kolege) taj radosni simbol uspeha. Obe uloge se mogu naći kod Sovilja, sa jedne strane se nalazi Sovilj *slikar-umetnik*, dok sa druge strane jeste Sovilj *profesor*. Umetnik pokušava da u svojim akcijama, kao i instalacijama balansira i da se održi u životu. A *Balans* je to važno mesto, gde se pojavljuje tren, *jer tren samo traje a sve ostalo očigledno nebitno je,...nestaje*. U tom trenu je sadržina onoga što je danas umetnost. Drugim rečima, sa jedne strane imamo umetnost kao deo kulturnog sektora estetske ornamentike, dok sa druge strane postoji subliminarni način društvene egzistencije čoveka. Sovilj nas upozorava na *Opasnost*, gde smo svedoci da se kultura preobražava u biopolitički sklop koji čine genetska tehnologija, globalni kapitalizam i spektakl vizuelnog sveta.

U trenutku kada sve može biti proglašeno za umetničko delo, ukoliko umetnost nije puklo ništavilo i prevara, mada ponekad i to jeste, još uvek preostaje njena uloga ukrasa, označiti ili prikazati identitet (kao u priči o Čing). Ninoslav Kovačević se poigrava za starim i toliko uzdizanim obeležijima: intelektualnim, političkim, verskim, formalnim i simboličkim. Govoreći o današnjoj umetnosti u njoj preostaje iskustvo i ta su iskustva poriv za nova viđenja. U svojim instalacijama *Ornament* i *Instalacija sa žuto crnim čašama*, koje su nastale skupljanjem plastičnih čaša sa određenih slava, izložbi, proslava⁸, vidi se dobro promišljena upotreba potrošačkog načina razmišljanja i stvaranja suvišnog, nečeg što nema uporište u trajnom ili svetom i profanom. Drugim rečima, Kovačevićeve instalacije proizilaze iz dva stanja: stanja manjka i stanja viška.⁹ Instalacija je dovoljna da samo otvori prostor u kome autor donekle iščezava. On biva prisutan samo kroz osobenost svog soptvenog nestanka. Kao što su i čaše, koje su sastavni deo celokupne instalacije, u nekim ranijim izložbama bivale izgažene i devastirane, poništene nakon akcije. Kovačević čini toliko da pronalazi tačku u kojoj se život - akcija odigrava (trenutak pred gažanje čaša i unuštavanje celokupnosti instalacije), što se može povezati sa jednim sukobom koji se dogodio u XIII veku između Rimske kurije i franjevačkog reda, gde se uspostavio teološki kanon potrošnje kao nemogućnosti upotrebe. Sa jedne strane franjevici proglašavaju mogućnost upotrebe (*usus facti* upotreba *de facto*), sa druge strane Jovan XII izdaje *Ad conditorem canonum* koji govori o stvarima kao predmetima potrošnje, gde je striktno odvojena upotreba od svojine, jer se ona u potpunosti

⁸ Videti više u http://zanavukicevic.blogspot.com/2014_05_01_archive.html

⁹ Objekt je ili poništen, povučen iz Prisustva vlastitim samouništenjem, ili je isteran iz polja svog pojavljivanja. Videti više u Badiou Alain, *Manifest za filozofiju*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. str. 49-59.

rešava u činu potrošnje, odnosno u uništenju tih stvari (abusus).¹⁰ Zanimljivo je kako Jovan XII postavlja temelje paradigme nemogućnosti upotrebe koja je svoj vrhunac dostigla u sadašnjem vremenu: „Sam čin upotrebe ne postoji u prirodi ni pre ni posle njegovog izvršenja. Potrošnja je, naime, samim činom upražnjavanja uvek već prošlost ili budućnost. I ne može se reći da, kao takva, postoji u prirodi, već samo u sećanju ili očekivanju. Stoga ona ne može da se ima osim u trenutku svog nestanka.”

Nemogućnost upotrebe je svoje mesto našla unutar Muzeja. Mesto gde se čuva istinito i vredno, gde umetnost poseduje i iskazuje svoju vrednost. Sa druge strane imamo potrošače koji su nesrećni, ne samo zbog činjenice da konzumiraju predmete koji su u sebe ugradili sopstvenu neupotrebljivost, već zbog toga, što veruju da koriste svoje pravo svojine nad njima, jer su postali nesposobni da ih profanišu, kako kaže Agamben (Giorgio Agamben). Koristeći stvari, mi ih trošimo. Drugim rečima, ovde je imaginacija najjača gde se nešto iščekuje, a sve slabija kada nešto počnemo da koristimo. Možemo primetiti da potrošnja i proizvodnja umetnosti navode sve više na kretanje ljudi, novca i stvaraju podsticaj. One uspevaju da pokazuju identitete, kao i da prave nove susrete. Primetno je da se nalazimo na pragu novog doba gde su u centru dešavanja transakcija i identifikacija interakcija, gde polje kulture polako dobija svoj zamajac i vidljiv uzlet. Svedoci smo da postoji tendencija da je potrebno još više proizvoditi umetnost i da je potrebno graditi još više muzeja. Više niko ne sme biti sputan i skrenut, već mora računati na poglede drugih, što ostavlja trag na sve nas i što nas sve više pogađa. Savremena globalistička dimenzija razmene, u kojoj se već nalazimo, svoju legitimnost i vidljivost dobija samo u traženju lokalnih identiteta, kao i ovih novih izgrađenih, na brzinu stvorenih. Iz svega ovoga jedino što može da sledi jeste tenzija, napetost, ponekad gruba i žestoka, između zahtevanja identiteta i činioca proizvodnje. U jednom trenutku nam se sve može činiti čudnim i nečitljivim (kao priča o Čing), ali kako kaže Agamben: umetnik biva ono nečitljivo što nam omogućava novo čitanje.

¹⁰ Potrošnja koja nužno uništava stvar, nije ništa drugo do nemogućnot ili negacija stvari, koja pretpostavlja da supstancija stvari ostaje netaknuta (*salva rei substantia*). Pogledati više u Agamben Đorđo, Profanacije, Rende, Beograd, 2010, str. 83-109

Bibliografija

- Agamben Đorđo, *Profanacije*, Rende, Beograd, 2010.
- Badiou Alain, *Manifest za filozofiju*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
- Bodrijar Žan, *Simulakrumi i simulacije*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Borhes H., *Kratke priče*, Asterionova kuća, Reč i misao, Beograd, 1979.
- Beltin Hans, *Kraj povjesti umjetnosti*, MSU, Zagreb, 2010.
- Lefkadio Hern, *Strašne priče*, SJD Beograd-Tokio, Beograd, 2013.
- Chris Jenks, *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Čaćinović, Nadežda, *Zagonetka umjetnosti*, Demetra, Zagreb, 2003.
- Foster Hal, *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012.
- Edward Said, *Abecedarium culturae: structuralism, absence, writing*, TriQuarterly, 1971.
- Michaud Yves, *Umjetnost u plinovitom stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.
- Vatimo Đani, *Kraj moderne*, Bratstvo – jedinstvo, Novi sad, 1991.

webografija

- http://zanavukicevic.blogspot.com/2014_05_01_archive.html