

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne doktorske studije – Teorija umetnosti i medija, Beograd

DOI 10.5937/kultura1234118M  
UDK 7.053.54/.55:929 Тодосијевић Р.  
7.038.53/.55(4-664)  
7.038.53/.55:316.75

originalan naučni rad

---

# POZICIJA UMETNIKA U POSTSOCIJALIZMU

---

## SLUČAJ RAŠE TODOSIJEVIĆA

**Sažetak:** *Osnovni cilj ovog istraživanja jeste preispitivanje pozicije postsocijalističkog umetnika u važećem (globalnom) sistemu umetnosti, kao i mogućnosti za njegovo univerzalno delanje iz lokalnog konteksta. U radu se javila potreba za analizom uticaja različitih savremenih umetničkih i medijskih procedura i tehnika, u odnosu na dominantan postmodenistički izraz postsocijalističkih umetnika, kao i traženje odgovora na pitanje zbog čega teoretičari umetnosti njihova dela uglavnom karakterišu kao simulacijska, neistorična i traumatska? Povod za ovo istraživanje jeste nedavno dodeljena Unikredit nagrada na 54. Bijenalu savremene umetnosti u Veneciji, ovogodišnjem predstavniku Srbije Dragoljubu Raši Todosijeviću, koji je ovde, slučajno ili namerno, uzet kao paradigma postsocijalističkog umetnika.*

**Ključne reči:** *postsocijalistička umetnost, ideologija, totalitarizam, retrogarda, kolektivno pamćenje, postistorijska umetnost.*

### *Uvod*

Postsocijalistička umetnost, koja pod ovim terminom obuhvata postmoderne umetničke prakse nastale u vreme nakon pada berlinskog zida, na teritorijama nekadašnjeg Istočno evropskog bloka i bivše SFRJ, nesmanjenim intenzitetom zaokuplja pažnju zapadne umetničke elite - publike i kritike, što pokazuje aktuelna Unikredit nagrada uručena Raši Todosijeviću, ovogodišnjem predstavniku Srbije na 54. Bijenalu savremene umetnosti u Veneciji. Uz veliku pažnju globalnih masovnih medija, kroz sve počasti i glamur koji prati umetnika koji prima ovakvu prestižnu nagradu, čini nam se da današnji postsocijalistički umetnici

delaju i lokalno i univerzalno, svojim radovima povezuju prošlost i sadašnjost, služe se savremenim umetničkim diskursom i imaju isti tretman kao njihove kolege na Zapadu. Međutim, znajući da Todosijević individualno dela na međunarodnoj sceni još od ranih 70-ih, a da se sve vreme, zapravo, za njegove radove interesuje samo jedan manji deo naše umetničke javnosti, kao i činjenica da je prvu veću šansu da se dostojno predstavi domaćoj javnosti dobio tek 2002. godine, kada mu je u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu upriličena retrospektivna izložba, jesu dovoljni razlozi za sumnju i analizu pozicije sa koje dela postsocijalistički umetnik. Mogli bismo se upitati, koji su to složeni mehanizmi koji spolja i iznutra definišu jednog istočnoevropskog umetnika, u kom prostoru on dela, kojim se umetničkim i marketinškim taktikama služi, i koliko mu postojeći sistem u tome pomaže? I najzad, mogli bismo se zapitati zašto se uopšte povlači crta između Zapadne postmoderne umetnosti i njene postsocijalističke varijante u tranzicijskim društvima? Teorijska razmišljanja Frederika Džejmsona (Frederick Jameson), Mihaela Epštajna (Mikhail Epstein), Borisa Grojsa (Boris Groys), Marine Gržinić, Slavoja Žižeka i Miška Šuvakovića, biće osnovna teorijska baza mog istraživanja u ovom radu.

### *Pojam i pojava postsocijalizma*

Postsocijalizam se kao varijanata postmoderne pojavio na teritoriji nekadašnjih socijalističkih zemalja kao eklektična mešavina globalnog, potrošačkog neoliberalnog postmodernizma i kulturnog nasleđa traumatizovane i potisnute totalitarne prošlosti, koja je oličena u proizvodnji hibridnih kulturnih ‘narrativa’ svakodnevnog *života* u novoformiranim nacionalnim državama. Reč je o preplitanju dva binarna modela ili dva odvojena sveta, koja je još u vreme hladnoratovske podele definisao Frederik Džejmson: ‘prvog sveta’ koji čine zemlje razvijenog zapadnog kapitalističkog sveta na jednoj strani i ‘drugog sveta’, koji čine nekadašnji Sovjetski Savez, istočnoevropske, srednjoevropske i balkanske zemlje na drugoj strani. U konkretnoj analizi sekundaran, ali itekako prisutan, jeste i pojam ‘trećeg sveta’ (Alfred Sauvy) koji čine nerazvijena, najčešće kolonijalna, neokolonijalna ili postkolonijalna društva, izvan ‘zapadnog’ civilizacijskog konteksta, simbolički nazvana ‘globalni jug’, a koja, kao rezultat nekadašnjih imperijalnih politika Zapada, ostvaruju ‘uticaje’ na globalni multikulturalizam kao suočavanje etničkih, rasnih i religijskih kultura u velikim zapadnim centrima. Postsocijalistička umetnost se, osim na već pomenutim teritorijama, javila i u zemljama Latinske Amerike, na Kubi i u Kini.

Mihail Epštajn (Mikhail N. Epstein), teoretičar kulture, smatra da prelaz iz totalitarnog soerealizma (zvanične državne umetnosti u

komunizmu) u postmodernizam nije odnos antiteze već postepenog prelaza iz ozbiljnog ratobornog eklekticizma staljinističke totalitarne umetnosti u 'igrivi' eklekticizam postmodernističke, parodijske i ironijske umetnosti.<sup>1</sup> Epštajn u odnosu komunizam i postsocijalizam pravi analogiju sa Bodrijarovom teorijom simulakruma, nalazeći brojne zajedničke tačke poput: eklekticizma, simulacije i fabrikovanja realnosti, odbacivanja modernizma, brisanja granica između masovnog i elitnog itd. Ipak, on smatra da je ruski postmodernizam u reakciji i odbacivanju utopizma posegao za prošlošću, i to ne komunističkom, već feudalnom i buržoaskom, stavivši je u nov kontekst i dodajući joj nove attribute poput: neodređenosti, nerazumljivosti, polisemičnosti i ironijske igre sa mogućnostima.<sup>2</sup>

Kao i Epštajn, teoretičar Miško Šuvaković, zapaža kontradikciju u načinu izvođenja postsocijalizma kao rekonstrukcije devetnaestovekovnog Zapada i aktuelnog života poznog kapitalizma na kraju XIX i početku XX veka, i smatra da takva taktika vodi u konzervativizam, postavljajući ideale savremene borbe za moć kao univerzalne ili tradicijske društvene istine:

„Konceptu ‘napretka’ nudi se koncept predočenog organskog razvoja ili kontinuiteta fikcija i fantazama o tradiciji i identitetima te tradicije. Pri tome se brutalno skriva da se iza toga skriva biopolitika brzog redistribuiranja društvenog kapitala, vlasništva nad sredstvima za proizvodnju/razmenu i uspostavljanje klasnih ili kastinskih, unutar klasnih, centara društvene, političke, kulturalne, epistemološke i, na kraju krajeva, umetničke moći“<sup>3</sup>.

Čini se da savremena postsocijalistička praksa gubi svaku relaciju i kontinuitet sa do tada važećom zvaničnim državnom umetnošću komunizma, ili se ona ipak psihološkim rečnikom može definisati kao trauma potisnuta u sećanju. Boris Grojs, jedan od hroničara i teoretičara ruske postsocijalističke umetnosti, smatra da je 'povratak' prošlosti XIX veka neka vrsta potiskivanja kolektivne traume, koju je ostavio komunizam u XX veku. On tvrdi da je *kolektivna trauma* sa kojom su se ljudi u Sovjetskom Savezu konstantno suočavali, bila neuporedivo jača od svake *individualne traume* kojom se tradicionalna psihoanaliza inače bavi. On tvrdi da je manipulativna snaga komunističke države uvek

---

1 Epštajn M., *Postmodernizam*, Zepter Book World, Beograd 1988, str. 61.

2 Epstein N. M., *After the future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, translation with an introduction by Anesa Miller Pogacar (Amherst: University of Massachusetts Press, 1995), str. 330, in: *Postmodernism and the Postsocialist Condition, Politicized Art under Late Socialism*, eds. Erjavec A., California University Press, 2003, str. 26.

3 Šuvaković M., *KFS - Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, Orpheus, Novi Sad 2007, str. 151.

---

bila jača od svih snaga koje poseduje individualno nesvesno, navodeći da je u Sovjetskoj eri svaka privatna psiha bila podređena zvaničnoj ideologiji i potom nacionalizovana.<sup>4</sup> Groys smatra da Rusija nije bila posebno srećna u XX veku, i da je to jedan od razloga zbog čega današnja ruska publika ne voli umetnost XX veka, bilo da ona dolazi sa Zapada ili iz Rusije, bilo da je realistična ili avangardna:

„U današnjem postsovjetskom vremenu kada većina Rusa pokušava ili da zaboravi nesrećno stoleće u celini, ili da slavi sovjetsku prošlost, bez stvarnog sećanja na nju, neoficijalna umetnost sovjetske ere funkcioniše paradoksalno, kao otvoren kulturni prostor u kome su privatna sećanja sovjetske epohe još uvek sačuvana“<sup>5</sup>.

*Perestrojka umetnost*, kako je još nazvana nova postmoderna umetnost u Sovjetskom Savezu i Istočnoj Evropi, koja označava politički artifičijelan prelaz iz komunizma u kapitalizam, pokušavala je da razvije nove forme izražavanja pozivajući se na tradicije avangarde i istorijskog konstruktivizma, služeći se dekonstrukcijom i parodijskim simulacijama političkih ideala, etike i estetike ‘socijalističkog realizma’. Teoretičar Aleš Erjavec smatra da je od mnoštva umetničkih usmerenja na tim prostorima, najzastupljeniji bio konceptualizam (Komar i Melamid, Ilja Kabakov, Erik Bulatov), u kome su se svesno ili spontano upotrebljavale tehnike i procedure današnje postmoderne umetnosti, obimno korišćenje socijalističke i komunističke ikonografije, upotreba folklornog nasleđa, narodne i masovne kulture, baš kao i ‘binarnog’ umetničkog pristupa, koji je rezultirao radovima koji su suprotstavljali dve realnosti (umetničku i ideološku, odnosno literarnu i metaforičku).<sup>6</sup>

### *Jugoslovenska postsocijalistička umetnost*

Umetnost postsocijalizma na teritoriji bivše SFRJ imala je sličnu priču nastajanja poput ostalih bivših komunističkih zemalja, zamenivši posleratni socijalistički realizam i nešto kasniji ‘umereni modernizam’, koji je bio ustoličen kao zvanična državna umetnost totalitarnog režima Josipa Broza. Ona se javlja kao koncept eklekticizma i simulacije totalitarnih modela i utopijske ikonografije, preuzimajući matrice i govoreći jezikom samog društvenog sistema. Takvu umetnost teoretičarka Marina Gržinić i njeni

---

4 Groys B., *The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet Union*, in: *Postmodernism and the Postsocialist Condition, Politicized Art under Late Socialism*, eds. Erjavec A., California University Press, 2003, str. 80.

5 Ibid., str. 88.

6 Ibid., str. 4.

savremenici Aleš Erjavec i Slavoj Žižek nazvali su retrogarda (retroavangardna umetnost). Gržinićeva, u osvrtu na jugoslovenske retrogarde, pod terminom postsocijalizma podrazumeva tačku preloma, koja markira prelaz iz narativa moderne kao megakulture ka istočnoevropskoj verziji fragmentiranog i decen-triranog postmodernog doba. Služeći se prostornom metaforom Frederika Džejmsona o ‘kognitivnom mapiranju’, Gržinićeva tvrdi da je postsocijalizam:

„Generativna matrica koja reguliše odnos između vidljivog i ne-vidljivog, između zamislivog i nezamislivog. Ovo je čin mapiranja koji iscrtava ne tačku gde razlike manifestuju sebe, već tačku na postsocijalističkoj mapi gde su efekti ovih razlika reprezentovani“<sup>7</sup>.

Tako postsocijalizam za Gržinićevu postaje ‘mapa’ preplitanja socijalističke birokratizacije, neoliberalne tranzicije, rastućeg nacionalizma, preuzetih zapadnih modela demokratije i kvazitotalnih režima. Gržinićeva smatra da je umetnička aktivnost u postsocijalizmu postala oblik kritičke prakse prikazivanja, mapiranja (reprezentacije) različitih ideologija socijalističkih i postsocijalističkih sistema koji otkrivaju i denotiraju mehanizme te ideologije.<sup>8</sup>

Aleš Erjavec, u predgovoru knjige *Postmodernism and the Post-socialist Condition, Politicized Art under Late Socialism*, primećuje da su postmoderne prakse u realsocijalističkim zemljama bile institucionalno odbacivane i da se u mnogim sredinama (na primer u Sloveniji i nekim mestima u bivšoj Jugoslaviji), umesto termina postsocijalizam, čak može upotrebiti termin ‘potkultura’ ili ‘alternativna kultura’.<sup>9</sup> Erjavec podseća da je u većini socijalističkih zemalja, izuzimajući neke usamljene primere, socijalistički realizam bio ‘zvanična’ umetnost koja je od sredine 30-ih godina bila pod kontrolom države. Alternativne forme umetnosti koje još naziva ‘nezvaničnom’ umetnošću, javile su se tek sredinom 70-ih godina i pokušavale da delaju i opstanu nezavisno, uprkos nedostatku umetničkog tržišta, nezavisnih kustosa i privatnih galerija.

Najznačajniji predstavnici umetnosti postsocijalizma na nekadašnjem jugoslovenskom prostoru su pripadnici grupe NSK (Nova slovenačka umetnost) u Sloveniji, zatim Mladen Stilinović, i Vlado Martek u Hrvatskoj, te Goran Đorđević i Dragoljub Raša Todosijević u Srbiji.

---

7 Gržinić M., *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Postsocialism&The Retro-Avantgarde*, Edition Selene, Vienna 2000.

8 Ibid.

9 Erjavec A., op.cit., str. 14.

---

*Umetnost Raše Todosijevića*

U nekim od svojih najznačajnijih radova Dragoljub Raša Todosijević polazi od Dišanovih kontraestetskih stavova o umetnosti i promenljivosti značenja nekog rada u zavisnosti od mesta prezentacije. Kroz seriju performansa nazvanu *Was ist Kunst* (nem. "Šta je umetnost"), realizovanim od 1977. do 1981. godine, u formi videa, Todosijević ironično preuzima mesto društvene traume Drugog svetskog rata - alegoriju političkog terora kroz proceduru isledničkog ispitivanja optuženog. I kasnije, u radovima iz devedesetih, služeći se sličnim taktikama kao u *Gott liebt die Serben* (1991-2011), zapažamo da njima provejava umetnikov cinizam, kao reakcija na politički i medijski podgrevanu ekspanziju srpskog nacionalizma. Todosijević u njima subvertira i destabilizuje društvene norme i ponašanja, ideologiju, vladajuće ukuse, ekonomiju, kulturne institucije, sisteme medijske manipulacije i obmane kojima se služio postojeći totalitarni sistem. On takođe objavljuje reklame za fiktivna preduzeća i njihove proizvode: parfeme, čokoladu, vino, srpske narandže, najavljuje fiktivne događaje, filmske premijere, sa jednakom ubedljivošću kao što objavljuje i političke parole, poput *Neka večno živi Srpska republika Nemačka*, ili *Bog postoji – Raša Todosijević*, provocirajući medijsku provincijalizaciju društva, poigravajući se sa stereotipima, nacionalnim mitovima i kolektivnim strahovima. Primećujemo da se Todosijević u gotovo svim svojim značajnijim radovima služio savremenim umetničkim tehnikama, postupcima i medijima poput: videa, performansa, akcije, intervencije i instalacije u otvorenom i zatvorenom prostoru. Međutim, kako tvrdi Sanja Kojić Mladenov, kustos ovogodišnje izložbe u nacionalnom paviljonu Srbije, njegova kretanja kroz različite medije nikako ne treba shvatiti kao odraz težnje za isprobavanjem funkcionalnosti različitih medija, što se tradicionalno povezuje sa mladalaštvom, već kao prethodno dobro promišljenu upotrebu svih instrumenata i svih intervencija koje su dozvoljene i ravnopravne, kako bi destabilizovao temelje vladajuće, autoritativne, umereno-modernističke socijalističke umetnosti u Srbiji i njenih umetničkih institucija.<sup>10</sup> U svakom slučaju, može se reći da je Todosijević naučio jezik umetnika sa Zapada, savladao i usvojio tehničke i medijske matrice i pronašao nove vizuelne i tematske strukture, koje su interesantne pre svega zapadnoj publici i kritici, odnosno onim društvima koje nisu imale neposredno iskustvo totalitarnih sistema. U prilog tome ide i činjenica da je Todosijević, uz svoje mlađe

---

10 Mladenov S. K., Individualnost kao princip, u: *Light and Darkness of Symbols*, katalog, *Pavilion of Serbia at the 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 2011, str. 14-15.

kolege Milicu Tomić i Zorana Naskovskog, bio najčešći predstavnik Srbije na velikim međunarodnim kustoskim izložbama sa početka dvehiljaditih, koje su se kustoskim kontekstom bavile čitanjem slike i prostora Balkana, poput: *In Search of Balkania* u Gracu (autora Rodžera Konovera, Ede Čufer i Petera Vajbla), *Blut & Honig. Zukunft ist am Balkan* u Klosterneoburgu kod Beča Haralda Zemana i *In den Schluchten des Balkan* u Kaselu Rene Bloka.

Istoričar umetnosti Ješa Denegri, u tekstu *Savremena srpska umetnička scena u međunarodnom kontekstu*, primećuje da ovi ambiciozni kustoski projekti, priređeni neposredno jedan za drugim od 2000-te, koji su navodno trebali da afirmišu umetnike sa ovih prostora (tadašnje zajednice Srbije i Crne Gore) u evropski prostor, kontekstualizovani već samim naslovima izložbi u kojima je termin 'Balkan' bio neizbežan, smatrajući da je takav kustoski pristup koji, ipak, ukazuje na izvesno ograničavanje, omeđavanje, pa čak i getoizaciju, više posledica izvesnih geopolitičkih razloga, a manje kulturnih i umetničkih kriterijuma.<sup>11</sup>

Međutim, iako neki smatraju da se ovim koncepcijama izložbi od strane samih kustosa pokušava povući jasna granica između dva sveta koja postoje u samoj Evropi, po drugima se događa upravo suprotno - granica se zamagljuje i relativizuje. Za Slavoj Žižeka, recimo, upravo je Balkan primer za teritoriju čija je granica neodrediva i promenjiva. Po njemu, pojam Balkana je ustanovljen na Zapadu, kao 'sablasni' termin za ostatak Evrope koji je prognoni – Balkan je onaj deo koji ništa ne zaboravlja i ništa ne uči, koji i dalje bije vekovne bitke, dok je ostatak Evrope zabavljen ubrzanim procesom globalizacije.<sup>12</sup>

„Balkan je uvek negde drugde, malo dalje na jugoistok... Za Srbe, Balkan počinje *tamo dole*, na Kosovu ili u Bosni, a oni brane hrišćanski civilizaciju od evropskog Drugog. Za Hrvate, on počinje u pravoslavnoj despotskoj i vizantijskoj Srbiji, od koje Hrvatska brani zapadne demokratske vrednosti. Za Slovence Balkan počinje u Hrvatskoj, i mi smo poslednja odbrana miroljubive *Mittleurope*. Za mnoge Italijane i Austrijance Balkan počinje u Sloveniji, zapadnoj predstraži slovenskih hordi.(...)“<sup>13</sup>

---

11 Denegri J., *Savremena srpska umetnička scena u međunarodnom kontekstu*, katalog, 45. oktobarski salon: *Kontinentalni doručak*, Beograd 2004, str. 56-57.

12 Žižek S., *Manje ljubavi - Više mržnje, Ili zašto je vredno boriti se za hrišćansko nasleđe*, Beogradski krug, Beograd 2001, str. 152.

13 Ibid.

Stoga za Žižeka ne postoji konačan odgovor na pitanje „Gde počinje Balkan?“, te je termin Balkan, u stvari, postao antiteza zapadnoevropskoj civilizaciji unutar Evrope - prostor na kome se projektuju asocijacije, predrasude i strahovi nataloženi u kolektivnom pamćenju Zapada. Mogli bismo reći da pomenute velike izložbe ne pokazuju ništa drugo do činjenicu da, su sa jedne strane, umetnici postsocijalizma spremni da delaju u širem međunarodnom kontekstu i poštuju zadata pravila igre, ali da Zapad u stvari ne želi da ih prihvati kao ravnopravne i priznate umetnike, već ih samo po potrebi koristi i stavlja u određene kustoske ili bolje rečeno geopolitičke kontekste, a sve zarad sopstvenih marketinških ciljeva i uvećanja profita.

### *Umetničke tehnike i procedure*

Pažljivo posmatrajući radove postsocijalističke umetnosti, možemo primetiti da je u osnovi većine njih primenjena Dišanova praksa *ready madea*: preuzimanje ili prisvajanje postojećih tekstova, slika, simbola, stilskih konstrukcija, istorijskih političkih koncepcija i ideologija, mitova i legendi, religijskih identiteta, prevaziđenih umetničkih klišeja, pa čak i gotovih radova. Boris Grojs tvrdi da je sve to što današnja umetnost prisvaja, izvorno, kao roba, kolalo tržištem kojim oduvek dominiraju privatni interesi:

„U tom kontekstu umetničko prisvajanje djeluje agresivno i subverzivno – kao neka vrsta simboličnog gusarstva koje se kreće na granicama između dozvoljenog i zabranjenog te isprobava novu diobu, ako ne realnog, onda barem simboličkog kapitala“<sup>14</sup>.

Za Grojsa je postmoderna - ‘umetnost prisvajanja’ – tj. poimanje umetnosti nakon kraja istorije: više se ne radi o individualnoj proizvodnji novoga, nego o borbi za deobu, o svadi oko prava vlasništva, o mogućnosti individue da akumulira privatni kapital simbola.<sup>15</sup>

Generalno gledajući, po istoričaru Martinu Džeju (Martin Jay), postsocijalistički umetnici su na vreme savladali lekcije i primere zapadnog postmodernizma i usvojili njegove prakse: aistoričnost, nepoverenje u metanarative, brisanje razlika između visoke/niske kulture, intertekstualnu citatnu praksu i odgovarajuće simboličke resurse potrošačke kulture.<sup>16</sup> Ali za razliku od zapadnog postmodernizma, smatra Džej, postsocijalistički

---

14 Grojs B., *Učiniti stvari vidljivima, strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006, str. 48.

15 Ibid., str. 49.

16 Martin J., Foreward, u: *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, eds. Erjavec A., op.cit., str. 27-28.



postmodernizam je imao genijalan naboj, koji mu je omogućio da odigra svoju ulogu u tranziciji koja je započela u 80-im; uprkos homogenizujućoj i gotovo totalitarnoj moći globalizacije, ovde se desio slučaj da su pozajmice sa Zapada adaptirane u lokalne kontekste i proizvele neočekivane rezultate. Međutim, primećuje Džej, ono što se kasnije dogodilo nakon 90-ih jeste da je postsocijalističku umetnost stigla sudbina klasične avangarde, njen subverzivni momenat je nestao, a ona je postala deo istorije i apsorbirana je u međunarodno umetničko tržište.<sup>17</sup>

Ipak, treba imati u vidu činjenicu, a što je donekle važno i za Todosijevića, da je jako mali broj postsocijalističkih umetnika postao međunarodno prihvaćen i adekvatno materijalno nagrađen za svoj rad. Češće se to događalo onima koji se iz egzistencijalnih razloga odluče da promene mesto boravka i delaju 'sa distance' iz zapadnih umetničkih centara. Najveći broj postsocijalističkih umetnika, a među njima i Todosijević, delio je sudbinu običnih ljudi u novoformiranim nacionalnim državama koje se suočavaju sa socijalnim problemima, nezaposlenošću, rastućim nacionalizmom, korupcijom, kriminalom i enormnim bogaćenjem pojedinaca (nova *kapitalistička elita*) u opštoj tranziciji društva ka kapitalizmu. Dok je svakodnevica koja okružuje postmodernog umetnika na Zapadu oličena u nekontrolisanoj potrošnji roba i vrednosti, svakodnevica u kojoj dela postsocijalistički umetnik je često borba za *goli život* zbog marginalizacije i odbacivanja sredine u kojoj deluje.

### *Zaključak*

Kao što smo videli, istorijske distance su nekada relativne i mogu biti projekcije subjekta koji pokušava da prisutnost jedne prošlosti (komunističke) u sadašnjosti interpretira figurom traume i zameni je za neku drugu prošlost. Tako se umetnost postsocijalizma najčešće definiše kao *simptom* različitih oblika totalitarnih ideologija nastalih na osnovama kolektivnog pamćenja; ona se služi *traumama* postistorijskog društva, koje uz pomoć strategija *ready madea* dekonstruiše u oblike *postistorijske umetnosti*.

Između ostalog, na primeru pojma *Balkan* pokazali smo da i geopolitičke i kulturne granice mogu biti relativizovane. Uopšte gledano, u svim tranzicijskim sistemima, pred ekspanzijom globalnog neoliberalnog kapitalizma Istok se bez ikakvog otpora trudi da usvoji zapadni način života, a postsocijalistička umetnost pokušava da bude *mimesis mimesisa* zapadne postmoderne umetnosti. Istovremeno Zapad zvanično 'pokušava' da što više

---

<sup>17</sup> Ibid.

izmesti (kulturnu) ‘granicu’ koja razdvaja dva ‘sveta’, koju je ne tako davno definisao Džejmson, makar i figurativno; po njemu, ono što ga istinski sprečava da u praksi ostvari te težnje jeste *ekonomski interes* – težnja za daljim uvećanjem kapitala i osvajanjem *novog tržišta*.

Najzad, u nameri da odgovorimo na pitanje da li se i po čemu istočnoevropska postsocijalistička umetnost razlikuje od zapadne postmoderne umetnosti, moramo se vratiti tezi Borisa Grojsa, koji tvrdi da se ove dve umetnosti razlikuju jedino po kulturnim i političkim *kontekstima* u kojima nastaju:

„Umjetnička dela ne govore sama za sebe, ona govore o kontekstu, te ih se od početka percipira kao znakove koji promatrača informiraju o stanju u dijelu sveta iz koga potiču“<sup>18</sup>.

Stoga se taktikama postsocijalističke umetnosti poput: *ready made*, dekonstrukcije ideoloških mehanizama, ukidanja istorije, poništavanja narativa i mapiranja razlika između vidljivog i nevidljivog, najzad mora dodati i *kontekstualizacija*. Može se reći da su savremeni umetnički konteksti neodvojivi od političkih i društvenih konteksta, pa se tako i jedan Todosijevićev rad drugačije čita i nosi različita značenja u Americi, zapadnoj i istočnoj Evropi ili baš ovde u Srbiji.

Društveno prihvaćen ili ostavljen na margini, nagrađivan ili osporavan, bavljenje umetnošću za postsocijalističkog umetnika jeste način da ostvari svoju *individualnu slobodu*, dok umetnost posle pada Berlinskog zida sve više postaje ‘stvar kulture’ ili medijator u uspostavljanju odnosa između *prvog, drugog i trećeg* ‘sveta’.

#### LITERATURA:

Denegri J., Savremena srpska umetnička scena u međunarodnom kontekstu, *45. oktobarski salon: Kontinentalni doručak*, Beograd 2004.

Epštajn M., *Postmodernizam*, Zepter Book World, Beograd 1988.

Erjavec A., *Postmodernism and the Postsocialist Condition, Politicized Art under Late Socialism*, California University Press, 2003.

Groys B., The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet Union, in: *Postmodernism and the Postsocialist Condition, Politicized Art under Late Socialism*, eds. Erjavec A., California University Press, 2003.

Groys B., *Učiniti stvari vidljivima, strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006.

Gržinić M., *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Postsocialism & The Retro-Avantgarde*, Edition Selene, Vienna 2000.

---

18 Groys B., *Učiniti stvari vidljivima*, op. cit., str. 30.

---

## PREDRAG MILADINOVIĆ

---

Mladenov S. K., Individualnost kao princip, u: *Light and Darkness of Symbols*, katalog, *Pavilion of Serbia at the 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 2011.

Šuvaković M., *KFS - Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, Orpheus, Novi Sad 2007.

Žižek S., *Manje ljubavi - Više mržnje, Ili zašto je vredno boriti se za hrišćansko nasleđe*, Beogradski krug, Beograd 2001.

Predrag Miladinović  
University of Arts in Belgrade

### POSITION OF THE ARTIST IN POST-SOCIALISM

#### THE CASE OF RAŠA TODOSIJEVIĆ

##### Abstract

The main objective of this study is to review the position of post-socialist artists in the current (global) system of art, as well as opportunities for their universal action in the local context. The paper deals with a need to analyze the impact of various contemporary and media art procedures and techniques in relation to the dominant postmodern expression of post-socialist artists, and seeks answers to the question why their work was generally characterized by art theorists as a simulation, unhistorical and traumatic? The reason for this research is the recent Unicredit award at the 54th Biennial of Contemporary Art in Venice, for this year's representative of Serbia, Dragoljub Raša Todosijević, who was by accident or on purpose, taken here as a paradigm of post-socialist artists.

**Key words:** *post socialist art, ideology, totalitarianism, retroguard, collective memory, posthistorical art*