
САВРЕМЕНОСТ МУЗЕЈСКИХ ПОЛИТИКА СПРАМ ТАКТИЧКИХ ПОЛИТИКА ВРЕМЕНА У УМЕТНОСТИ АПГ ГРУПЕ

УДК 069:316.7

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.5>

Прегледни рад

Ирена Лагатор Пејовић

Факултет за дизајн и мултимедију,
Универзитет Доња Горица у Подгорици

Сажетак

Предмет анализе овог рада јесу могућности утицаја институционалног оквира на производњу културе и уметности у турбулентном нео-либералном добу, што је упоређено са тактичком позицијом уметности британске групе уметника АПГ. Циљ рада јесте интеграција појмова политике, свакодневице и тактичке уметности путем закључака из историје уметности друге половине 20. века како би указало да савремена уметност којој су питања, проблеми и услови свакодневице разлог настанка, ипак има удела у производњи стварности. То је изведено критичким, компарацијским и деконструктивистичким теоријско-методолошким поступцима. Резултати рада истичу различите начине промишљања појма институције од стране авангарде, институционалне критике, као и савремених теоретичара и историчара уметности Бориса

Гројса и Ханса Белтинга, те критичара Брајана Холмса. Закључци рада огледају се у чињењу разумљивим да се институције културе, у циљу свог делотворнијег рада требају отворити према политичким питањима и обратно да се кључне политичке сфере требају отворити према мишљењу из уметности и респекту публике. Закључак је и неопходност питања о томе какав производ бисмо имали ако би се институционално применио и валоризовао рад пракси које чине видљивим још увек непремостиву дистанцу између политичког и свакодневног живота, а које покушавају да га превазиђу.

Кључне речи: савремена уметност, критика, институција, време, друштво, Борис Гројс, Ханс Белтинг, АПГ група.

Како преживети пред крај друге деценије 20. века, у времену инвазивних сила глобалног финансијаког капитала, нестабилних међународних политичких односа и онога што подразумевамо под широким појмом медија и културе, постало је питање, па чак и услов под којим се свакодневни живот одвија. Како бити аутономан (у уметности), питање је које нужно произилази из наведених оквира конструисане стварности. Док је с почетка 20. века питање слободе у великом замаху утицало на ствараоце да би касније поставило питање аутора у центар разматрања, од његове друге половине перформативним обртом покушало се прићи обичном грађанину, конзументу, реципијенту, посматрачу или читаоцу, прокламишући смрт аутора и касније студијама културе увидела појава пост-етничког доба и стања умјетности, амбиције званичних културних политика (западних или истичних, или обоје) у значајном проценту још увек се задржавају на индиферентном положају према достигнућима уметничких пракси, теорије уметности, критичке теорије и науке о уметности. Питање да ли је путем јавних институција културе могуће пратити

и спроводити са-времене прогресивне импулсе и резултате културних делатника такође није ново. То питање могуће је деконструисати вековима уназад, јер су управо прогресивне праксе биле те које су, још од ренесансе, биле кадре стварати ново у односу на старо, што тек апостериори бива верификовано унутар институционалног оквира и бива дефинисано као ново, као промена, тенденција или стил. Оно што је до данас преживело и постало горуће питање јесте како су у свакодневном животу култура и уметност запоставиле своју еманципаторску и едукативну моћ и постале средство репродукције система који исте види само као робу или услужну делатност.

У том контексту, немачки теоретичар Борис Гројс анализирао је питање улоге музеја у доба масовних медија с једне, али и у односу на питање савремености, с друге стране. Он заступа мишљење да музеји требају бити простори *критичког дискурса*, јер за то имају могућности које управо масовним медијима недостају, будући да су музеји места са којих можемо објективно, или би требало да буде тако, сагледати садашњост вршећи компарацију са прошлошћу. Музеј као чувар друштвене меморије пружа едукативну и естетску раван са које се адекватно може прићи проучавању новог. Он омогућује да критички преиспитамо исказе о иновативности, о савремености, а које нам медији континуирано настоје пласирати. Зато је, према Гројсовом мишљењу, музеј као институција незамењив. Ипак, Гројс такође уочава парадоксалност по питању савременог карактера музејских институција у смислу да ако музеј чува и сакупља производе прошлости управо га то онемогућује да исто ради и са садашњошћу. Он се пита да ли се све што је ново најпре мора верификовати кроз медијску и друштвену сферу или тржиште, како би потом евентуално било заступљено унутар оквира институције музеја, и долази до закључка да оно што јесте савремено поима се као такво једино ако се упоређује са прошлошћу, дакле, у музеју, а не кроз медијску репрезентацију.

Другим речима, музеј сувремене умјетности је коначни произвођач сувремене умјетности, због тога што установљује што још није било сакупљано, а тиме имплицитно одређује и што је “савремено”.¹

1 Boris Grojs, „Muzeji u doba masovnih medija”, у *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene*

Међутим, Гројс се даље пита шта то значи када имамо потребу да оно што је савремено покажемо у музеју, јер смјештањем у музеј аутентичност садашњости постаје прошлост. Он говори о постојању структуралног кашњења музејских збирки спрам производње савремености и да то кашњење, заправо, онемогућује корак са текућим развојем уметности, што заузврат *искључује могућност музеја савремене уметности*. Он се позива на аргументе авангарди против музеја савремене уметности као и о томе како су музеји само складишта старог. Они су сматрали да актуелно и савремено може једино постојати унутар непосредности и тока самог живљења, дакле, опажања, осјећања, производње и деловања унутар социјалне стварности која то деловање тражи. Тако закључује да свако постављање дела савремене уметности у музеј постаје ништа друго до дистанцирани, естетски мотивисани, па чак и деградирани објекат.

Музеализирање савремене умјетности значи, дакле, онемогућавање њезиног реалног друштвеног дјеловања и предају систему умјетности – тиме ју се уништава, убија. Прави пријатељ савремене умјетности чуват ће се тога да је доведе у музеј. Радије ће је, колико год то дуго може, пустити да дјелује изван музеја.²

Гројс паралелно разматра и аргументе антиавангарде који су такође били усмерени против исте институције музеја савремене уметности као места на којем се приказује оно што је ново. Такав музеј сматрали су само елементом тржишта уметности чији је једини циљ профит. Такав став услиједио је јер су они су сматрали да се у њиховом поставангардном времену, којег карактеришу и као постисторијско, одиграва крај историје уметности јер ново више није могуће произвести зато што је оно исцрпљено са крајем модерне. Али Гројс такве тврђе о крају историје уметности види као *кризу старога* а не кризу новога.

umjetnosti. (приредила: Nada Beroš), Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, стр. 87.

² Boris Grojs, „O muzeju suvremene umjetnosti”, у *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (приредила: Nada Beroš), Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, стр. 91.

Конечно, објашњавајући како не постоје од времена независни критеријуми историје уметности већ само они који се с различитим културама и временима модификују, као на пример путем промене с завршетком хладноратовских односа по питању механизма и одлуке о томе која је култура укључена а која искључена из музејског контекста, Гројс, захваљујући авангарди и обрту од производње ка односу према стварима, увиђа како је једино могуће ослонити се на савремено разумевање уметности. То је разлог због којег он све музеје проматра као музеје савремене уметности, односно музеје садашњости, посебно због чињенице да се музеји данас више баве актуелним односом према старом и према старој уметности а да је заправо све мање документују и да због тога данас недостаје нормативна историја уметности која би створила критеријуме за одређивање новог.

Нашим односом према умјетности прошлости, стварамо, дакле, умјетност садашњости. На мјесто јединствене повијести умјетности данас је дошло мноштво парцијалних, конкурентских, контрадикторних и различитих повијести које се музејски приказују кроз индивидуалне пројекте кустоса и индивидуалне збирке... Не налазимо више излаза из садашњости – нити у прошлост, нити у будућност.³

Али савремене политике презентације тај проблем разрешавају тврдећи да стварност јесте хоризонт будућности музејских колекција. На том месту Гројс разматра шта то стварност и садашњост јесу, како их музеј ствара и закључује да су оне онај садржај изван музеја који музеј још не приказује нити поседује, који је искључен и који није у колекцији. Такво гледиште је, и то је занимљиво, слично становишту аванграде, али се уметност таквог гледишта према прошлости приказаној у музејима, односи на нов начин.

Немачки историчар уметности Ханс Белтинг је на симпозијуму *Дискурзивни музеј*, – одржаном у МАК-у, аустријском музеју примењених уметности у Бечу с пролећа 2001. године дао једнако значајан, али другачији поглед на

3 Исто, стр. 93.

питање употребе музеја у времену глобализације. Како се данас јавља све већа фасцинација музејем, гради све већи број музеја као и њихових габарита, док свијест о начинима њихове употребе постаје све мања, Белтинг појам музеја промишља са три врсте искуства и то искуства ствари, искуства места и искуства сопства. Он се пита да ли су то простори дугорочне и далекосежне рефлексije знања у којима посетиоци могу бити много више од пасивних посматрача или су то само ентеријери за излагање и краткорочне сензације културне индустрије и „индустрије наслеђа” као новог облика производње вредности и репродукције капитала. Он објашњава Фукоов појам хетеротопије или алтернативе позиције која одступа од оригинала контрадикцијом, како би извео закључак да су музеји то увек били *репрезентација места изван времена* – али и даје обсервацију да се музеј данас претворио у супротно, у аутотопију, односно простор који врши конкретизацију и стабилизацију појма места у глобализованом нео-либералном свету. Белтингово учовавање дихотомије везане за појам музеја као чувара прошлости и као институције која је везана за појмове времена, сећања али и инвенције, док је увек рефлексija друштва које га финансира, може се упоредити и са сличном дихотомијом која се да уочити према појму и позицији уметника у свакодневном животу као услужног делатника и као тактичара. Док први подражава већ видљиву стварност, други је инвентиван и чини видљивим оно што остаје изван поља видљости а тиме и разумевања стварности. Белтинг музеј види као *медиј антипод масовним медијима*, али не само за уметност већ за употребу и интервенцију од стране публике, и тај став брани чињеницом да су чак и уметници разбили оквир медијског изражавања и позвали посматрача да учествује у довршењу уметнине.

Међутим, за процес ближег разумевања појма свакодневног и испитивања односа институције, појма савремености и производње културе у њој, парадигматичан је и пример институционалне критике. Док је њен први талас с краја 1960.-тих и током 70.-тих са уметницима Данијелом Биреном (Daniel Buren), Марселом Бродерсом (Marcel Broodthaers), Хансом Хакеом (Hans Haacke), Мајклом Ашером (Michael Asher), Робертом Смитсоном (Robert Smithson)

тражио субверзију, дистанцу и раскид са институцијом јер је она економски и идеолошки условљавала уметничко деловање па је испитивао услове уметничког поља и музеја, други талас институционалне критике с краја 1980.-тих и током 90.-тих на претходни политичко-економски дискурс додаје питање субјективности и начина њене производње учешћем унутар „непревазиђеног” и „сведефинишућег” институционалног оквира и то путем дела Андреа Фрејзер (Andrea Fraser), Рене Грин (Renee Green), Фреда Вилсона (Fred Wilson), Кристијана Филипа Милера (Christian Philipp Muller). Они су испитивали музејску репрезентацију у односу на економију али и колонијално питање Другог као објекта којег треба музејски презентовати, чиме су увели субјективистички обрт. Данас се Институционална критика обнавља и успоставља своје треће време спајајући искуства прва два таласа, али мењајући се према начелима константно трансформирућег друштва и редефинишући циљеве, средства и медиј. Она се шири ка новим правцима и дисциплинама, не зауставља се на уметности и музеју-институцији. Те нове интернационалне активистичке и *институцијске праксе* трећег таласа институционалне критике, спајају само-критику, институционалну критику и друштвену критику. Оне заобилазе или поричу структуре, струку и институције, и најчешће функционишу као мрежа или колективни пројекат у времену когнитивног капитализма. То је промена постојећих ка новим начинима и контекстима културалне и интелектуалне производње за 21. век. Њихов је интерес компликован однос уметности и политике и оне више нису искључиво и недвосмислено дефинисане само као уметност. Француски критичар културе и активиста Брајан Холмс (Brian Holmes), који ради директно са уметницима и активистичким групама, и који изучава места укршања уметничких и политичких пракси, то назива и објашњава екстрадисциплинарним праксама. Такве праксе, уметничким средствима, истражују области сасвим далеке од уметности, попут биотехнологије, финансија, урбанизма, географије и других, не би ли у њима пронашле и образложиле субверзивне елементе за своје уметничко-политичко чињење видљивим и критичко истраживање у циљу конзистентнијег отпора, што свака констуктивна анализа, управо, омогућава. Холмс нас даље упућује на неопходно промишљање троугла којег чине

појмови институција, конституција и деституција (*destitution*), о чему је екстензивно писао аустријски филозоф Стефан Новотни (*Stefan Nowotny*).⁴ Он деституцију појашњава као трослојни концепт, као отварање, побуну и де-позицију, и то пре свега да по угледу на есеј Валтера Бењамина (*Walter Benjamin*) *On the Critique of Violence*, јер се ради о социјалној пракси која испољава *позитивно Не* институцијама а које успоставља *Coletivo Situaciones* (Аргентинска финансијска криза 2001). Њихов став је да институцију не треба преузимати и мењати њене политичке функције пре него што се промени сопствени однос према проблему. Они не испољавају незаинтересованост према учешћу као ни став да се не треба бавити питањем ре-институције, већ компарацијом изводе самокритику, своју логику нових могућности акције и де-позиционирања. Затим, он деституцију види као *колективну афирмацију могућег*, и коначно као *експанзију поља могућег*.⁵

Такође, за ближе разумевање удела уметничке продукције у производњи савремености, потребно је компаративно и критички сагледати и услове који су довели до појаве институционалне критике, и уметничке праксе чији су резултати били у том процесу делотворни. Једна од појава свакако јесте и тактичка уметност, односно како Миодраг Шуваковић објашњава, да се у уметности 50.-тих и 60.-тих година 20. века појавио један нови модалитет за уметнике који им је омогућио да не буду више стриктно препознати по својој дисциплини, предмету или жанру, већ да им се отворила могућност тактичког деловања и кретања, сталног измештања и промишљања, специфичног рада за одређени контекст, без унапред дефинисане стратегије производње сопствене уметности. Према његовом мишљењу, догодила се *експлозија јаства*, потрага за сопственим идентитетом, услед појаве нових техника комуникације, критике друштва, експерименталне музике, флукуса, хепенинга, и услед *нестајања класичног западног субјекта као извора*, и таква се појава одржала све до биополитичке уметности и дањашњг

4 Brian Holmes, „Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions”, in: *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* (eds. Gerald Raunig, Gene Ray), MayFlyBooks, London, 2009, стр. 55-61.

5 Stefan Nowotny, *The Double Meaning of Destitution*. Интернет, <http://transform.eipep.net/transversal/0507/nowotny/en/26/01/2019>

био арта.⁶ Ако је то премештање, и специфичност рада у специфичним контекстуалним приликама било запажено и делотворно у уметности од друге половине 20. века и одржало се све до данас, онда је то могуће објаснити његовим експерименталним карактером, слободом израза и селекције ургентности проблема којег је требало учинити видљивим и који је требао бити разматран.

Једна од таквих појава која се интересовала за радикално нове форме уметности у социјалном контексту, била је група уметника АПГ (Artist Placement Group) коју је 1965. године подстакла уметница Барбара Стевени (Barbara Steveni). Регистровани су је Џом Лејтам (John Latham) и Стевени као друштво са ограниченом одговорношћу (*APG Research Ltd*) 1966. године у Лондону. У то време обоје су били протагонисти радикалне лондонске перформанс сцене заједно са Јоко Оно (Yoko Ono) и Густаом Мецгером (Gustav Metzger). Заједно са уметницима попут Ане Ридли (Anna Ridley), Џефри Шоа (Jeffrey Shaw), Барија Фланегана (Barry Flanagan), Дејвида Хола (David Hall),⁷ АПГ почиње са радом, не стиче никакав профит већ обрачунава само извршене услуге. Пратећи дематеријализацију уметничког објекта, заснивала се на временској теорији уметности коју је почетком шездесетих разрадио Лејтам, у којој је важио принцип да се не производе уметнички објекти већ другачија концепција времена.⁸ Из данашње перспективе, АПГ представља прекретницу у развоју британске концептуалне уметности и предвидео је многе проблеме са којима се свет уметности данас суочава. Већ на првим пројектима, овој групи придружили су се афирмисани уметници Стјуарт Брисли (Stuart Brisley), Иан Брејквел (Ian Breakwell), Хју Дејвис (Hugh Davis), Роџер Кауард (Roger Coward), Гарт Еванс (Garth Evans), Кит Арнат (Keith Arnatt), Џорџ Левантис (George Levantis), Ендрију Дипер (Andrew Dipper), Бил Фурлонг (Bill Furlong), Леонард Хесинг (Leonard Hessing), Дејвид Туп (David Toop) и други. Временом су се

6 Miodrag Šuvaković, predavanje *Taktička kretanja, eksplozija jastva: Fluks, Fluksus i novi mediji*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2018.

7 *The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79*, http://www.ravenrow.org/exhibition/artist_placement_group/ 29/01/2019

8 Mikkel Bolt Rasmussen, „The politics of Interventionist Art: The Situationis International, Artist Placement Group, and Art Workers’ Coalition”, *Rethinking Marxism, A Journal of Economics, Culture & Society*, 21: 34-49, Routledge, London, 2009, стр. 41.

придруживали и историчари уметности, песници, директори институција попут директора лондонске Тејт галерије, сликар Сер Норман Роберт Рид (Sir Norman Robert Reid) у периоду од 1964. до 1979. године, чак и министри попут Рајмута Јохимсена (Reimut Jochimsen) министра науке и едукације у Немачкој који је приступ АПГ приближио Немачкој влади.⁹ У њиховом честом реструктурирању које је део идеје да немају формалну стратегију рада, деловање ове групе је 1989. године применило назив у О+И или Организација и Имагинација (независна интернационална уметничка иницијатива – консултанска и истраживачка организација). Опстала је све до 2008. године и то током последње три године рада унутар оквира једне од глобално водећих институција уметности, Тате Британин у Лондону. АПГ, као дискурзивно формирана средином шездесетих око идеје да се маргинална позиција уметника активно премести из строго дефинисаног света уметности ка кључним социјалним проблемима свакодневице, односно у широки друштвени тј. не-уметнички контекст који се односи на трговину, образовни систем, болничке одборе, комуналне организације, индустријске, министарске и општинске пројекте, администрацију, политику чак и владу, веже се за питање ефикасног проширења појма уметности са производње предмета на доношење одлука које су важне за друштво.

АПГ је институцијама предлагао да се заврши са покровитељством уметности у смислу поручивања нових радова уметницима, и да се отпочне профитирање од уметничког начина размишљања. Заузврат, АПГ би уметницима омогућивао искуство контекста „стварног света” у којем би развили нови начин рада, или како аксиома АПГ гласи „контекст је половина посла”... Било да се ради о студији изводљивости или о пласману, уметник би у већини случајева написао извештај о свом искуству, остављајући организацији домаћину да усвоји или не предложене идеје...¹⁰

9 Artist Placement Group, *A-Z of People* <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/atoz.htm> 29/01/2019.

10 Antony Hudek i Alex Sainsbury, „The APG Approach”, *The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79*, Rawen Row, London, 2012. стр. 3.

Пласирање уметника у другачије друштвене сфере од уметничке, подразумевало је да се он тамо разликује од система, да буде аутономан у изношењу ставова зато што се његов систем вредности разликује јер промишља економијом израза и средстава а не финансијама, зато што је он независан, неутралан, ради без утицаја и креативан. Као и други радници система, уметник је био плаћен месечном зарадом. У почетку је запослење трајало до неколико седмица, да би се временом продужило до трајања од неколико година. Бројни уметници су тако крајем шездесетих ширили своја искуства и изван атеља. Та интеграција уметничког сензибилитета и потенцијала у свакодневне разноврсне бирократске проблеме, комерцијалне задатке и ситуације између којих се тактичка позиција уметника креће, настојала је да допринесе бољем квалитету живота сваког појединца. Циљ није био само да се лансирају уметници у проблематичне зоне и тиме узвиси питање свакодневног којим се француски социјални теоретичар Хенри Лефевр (Henri Lefebvre) с почетком послератног конзумеризма, већ увелико бавио у својој најчувенијој књизи *Критика свакодневног живота* уводећи концепте попут *право на град* и *производња социјалног простора*, или нешто касније Мишел де Серто (Michel de Certeau) у књизи *Праксе свакодневног живота*, који у њој објашњава разлику између стратегије и тактике, већ да се то опште побољшање квалитета живота изведе здруживањем свих могућих друштвених снага, укључујући уметност. У раду ове групе није постојао манифест, као ни одређена структура или хијерархија. Веровало се да се вредност ствара временом и да на таквом новом терену уметност може имати социјално конструктивна рјешења, чак и преузети одлучујући корак у стварном простору. Ефекти оваквог приступа учинили су да је значајан број уметника почело радити у школама, фабрикама и политичким групама.¹¹ АПГ није предвиђао да се произведе било какав материјални резултат, већ да ангажман као такав има дугорочну корист за уметника и институцију, односно, да се цели процес рада током запослења сматра уметничким делом. Из таквих нових позиција уметника произилазиле су документаристичке дискурзивне уметничке инсталације, поезија, фотографија, филмови, интервјуи.

11 Margarethe Jochimsen, „Die ausgetretenen Wege der Selbstanalyse”, *APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977, стр. 9.

Како се у Немачкој, Француској и Холандији с великим интересовањем посматрало деловање АПГ-а, немачка историчарка уметности Маргарета Јохимсен (Margarethe Jochimsen) је 1977. године реализовала изложбу АПГ-а у Бону. Она истиче да је заједнички став уметника ове групе био да су догађај и процес важнији од уметничког објекта, као и да је његово трајање и ширење у времену релевантније од просторног ширења још увек доминантног у уметности. Иновативност АПГ-а долази из њиховог закључка да се у основи свих социјалних, економских и политичких одлука налази минимално схватање времена или *минимални временски хоризонт*, и пукушавају да такав хоризонт прошире. Верују да се доносиоци одлука попут скупштине, министарстава или важних индустријских предузећа интересују само за питање брзо оствариве и непосредне будућности попут оне која ће се одвити, у најбољем смислу, од избора до избора, ако не још краће, од једног до другог годишњег биланса. Тако краткорочним хоризонтом у чијој је основи само садашњост рачуна и трошкова, према њиховом схватању, онемогучава се и деградира развој друштва, односно, уништава свака дугорочна вредност. Зато АПГ сматра да уметник има капацитет да критички и дугорочно промишља стварност и да се за његово деловање морају отворити места и у владама, и у министарствима, и у великим индустријама, привреди, одборима за планирање у јавним установама, те да их уметник мора сам пронаћи, створити релације са другим дисциплинама и интегрисати се у сфере дугорочних одлучивања, премештајући се тактички из једне у другу. Отуда у називу њиховог колектива реч *placement* тј. постављање, запошљавање, пласман или интервенција – тамо где се одлуке доносе – у оба, како приватном тако и јавном сектору. Често су због тако радикалног искорака критиковани за елитистички а не социјално понашање, међутим, убеђење у корист за појединца, за друштво као и већи ниво хуманости који се може остварити једино ако се на највишим инстанцама уважи и неуобичајено размишљање уметника, одржали су их у њиховом уверењу. У том контексту Јохимсен је објаснила и разлику у схватању ових процеса код АПГ-а у односу на тактике Јозефа Беуса (Josph Beuys), упркос њиховој сличности. С једне стране, Беус сматра да је друштвена промена изводљива једино путем стварања сасвим нових институција

па постојеће институције од значаја скептично одбија као неадекватне за спровођење његових идеја. С друге стране, АПГ у континуирану сарадњу, дијалог, разговор, дебату и напоре ка промени мишљења, ставова и коначно самог институционалног апаратуса, тактички улаже напоре не би ли остварио бољитак у реалном простору. АПГ се на основу тога такође пита и о праву на креативност, узимајући у обзир потребу за уметничком независношћу. И баш као што Беус тврди да је свако уметник, АПГ своје случајне особе (incidental persons - како су другачије називали уметника) за поставку у институционалним оквирима види као могућност пласмана за било кога, једнако као што Дишан (Duchamp), према Јохимсен, сматра да је уметник исто што и било који други човек. Подручје интересовања измештено је са уметничког дела на уметнички процес, док су уметници разумевани као спонтана, слободна и плодна бића чему према западној демократској идеологији треба да теже сви ¹². Термином „случајна особа” уместо уметник, скованог средином седамдесетих, решили су читљивост својих поступака, јер се истовремено тако означавала и споредна улога уметника у организацији али и могућност истог да направи нешто непредвиђено, ново и добро за све. Такав приступ омогућио је да се рад уметности учини разумљивом свима, чак и ако се не наглашава да се уметнички рад одвија. У томе се огледа прогресивност уметности и њеног новог места и интегрисаности у реалном свету, која се према Јоцхмунсеновој, у њему брже разуме и прихвата него унутар света уметности као таквог. Тада говоримо о друштвеној скулптури која међуљудским и међуинституционалним односима учествује у друштвеном и свакодневном животу. Тада рад уметника добија видљиву друштвену функцију и има општу друштвену корист као и карактер социјалног истраживања.

Али то је, према мишљењу британског критичара Џона А. Вокера (John A. Walker), било оптимистично време у којем је индивидуи и мјалој групи ствараоца и могла бити понуђена сарадња са институцијама јер је постојало интересовање за алтернативна промишљања зато што се већ почела одвијати промена економије са производње робе на производњу

12 John A. Walker, *APG: Das Individuum und die Organisation. Ein Jahrzehnt des Conceptual Engineering. APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977, стр. 12.

услужних делатности, доминација професионалног и техничког рада, несигурност политике. Зато се, према Њалкер-у, АПГ мора разматрати и у контексту појаве пост-индустријског друштва. Преокупирани будућношћу, тај тренутак све већег спајања уметности, индустрије и технологије, фасцинације машином, АПГ је скептично и критички посматрао, па нам Њалкер појашњава како је АПГ управо то употребио:

Индустријско окружење је навело неке уметнике да промене уобичајене начине изражавања, али што је било још важније, контекст и публика су одредили облик и врсту рада. Уопштено, чињеница да се контекст доживљавао кроз дужи временски период и чињеница да није било наручивања појединих уметничких радова, проузроковала је помак нагласка са уметничког производа на процес, од физичког објекта до концепта.¹³

Одатле се уочава да је рад АПГ имао утицаја на развој концептуалне уметности шездесетих и седамдесетих,¹⁴ али је разлика у томе што је Лејтманова и АПГ-ова идеја формирана у односу на појам времена а не просотра, као и у томе што АПГ није дозвољавао да индустрија доминира и инструментализује уметност.¹⁵ Ипак често је долазило и до погрешне интерпретације њихових идеја као пародија на пословни амбијент, и као идеја оних које такву климу индустријског подржавања уметности и стварања *техничке уметности* одобрајаву. Напротив, у њиховој опредељености за појам времена и догађаја као таквих, за промену перцепције појма времена као дугорочне а не краткорочне јединице, којом су, према Вокеру, концепт авангарде заокружили, кретања АПГ-а премештала су се између организација и институција различитих друштвених сектора зарад развоја субјекта уметника и измене карактера појма *моћи* институције и индустрије приватног сектора који је све више почео заузимати места унутар највисочијих органа управљања друштвом, а што ни најмање у АПГ документима није имало призвуче

13 Исто, стр, 13.

14 Artist Placement Group, *Introduction* <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/default.htm> 28/01/2019

15 Mikkel Bolt Rasmussen, нав. дело: стр, 42.

сатиричности. Они су уочили да су привреда и уметност, као два одвојена система вредности, заправо сасвим компатибилни, али да краткорочним циљевима профита постепено долази до *редукције људске еволуције*. Зато су предлагали да се за уметничке акције разматра временски период од минимум двадесет година. Разматрали су и чињеницу да веће искуство у времену гарантује успех, као и виши ниво свести грађана, па су дошли до следећег предлога:

да се валуте замене „јединицама перцепције”. (У Латмановој терминологији, уметничко дело је „магнет перцепције”). Свака јединица има однос према три фактора: а) број људи који је дотакнут неком одрђеном идејом; б) временски период у којем та идеја има утицај; ц) степен постигнуте свести (у распону од потпуног немања свести до потпуног поседовања свести).¹⁶

АПГ је одржавао и бројне семинаре како у уметничком тако и у привредном и индустријском сектору. Они су били плански базиране на хумору и по методи да се непознато постави у нови контекст. Такве акције, посебно седамтесетих, појасниле су вишеструке циљеве АПГ-а: да се промени питање социјалне вредности и институција и уметности истовремено, да се критикује социјална изолација уметника, а што је успело да резултира побољшањем статуса уметника у Великој Британији. Рад ове групе сматра се претечом данашњег упошљавања уметника као консултаната и *агената ширих промена*, али је такав рад био најзначајнији за радикално извођење и примену уметности унутар конкретних друштвених активности.

Ове праксе и мишљења чине видљивим да је у глобализованим временима, када се све чешће уочава повезаност уметности и предузетништва, заправо потребна тактичка институција или тактички музеј који би екстрадисциплинарно пратио савременост и свакодневицу, како би нам исту учинио подношљивијом, разумљивијом и подложнијом инклузивнијем обликовању.

16 John A. Walker, *APG: Das Individuum und die Organisation. Ein Jahrzehnt des Conceptual Engineering. APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977, стр. 14.

ЛИТЕРАТУРА

- Belting Hans, „Place of Reflection or Place of Sensation?“, in: *The Discursive Museum*, (ed. Peter Noever), MAK Vienna & Hatje Cantz Publishers, Ostfildern–Ruit, 2001.
- Belting Hans; Buddensieg, Andrea; Weibel, Peter *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe/The MIT Press, Cambridge, MA, London, England, 2012.
- Bolt Rasmussen Mikkel, „The politics of Interventionist Art: The Situationis International, Artist Placement Group and Art Workers’ Coalition?“, *Rethinking Marxism, A Journal of Economics, Culture & Society*, 21: 34-49, Routledge, London, 2009.
- Grojs Boris, „Muzeji u doba masovnih medija“, у *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, (приредила: Nada Beroš), Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.
- Grojs Boris, „O muzeju suvremene umjetnosti“, у зборнику: *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (приредила: Nada Beroš), Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.
- Holmes Brian, „Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions“, in: *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* (eds. Gerald Raunig, Gene Ray), MayFlyBooks, London, 2009.
- Hudek Antony i Sainsbury, Alex, „The APG Approach“, *The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79*, Rawen Row, London, 2012.
- Jochimsen Margarethe, „Die ausgetretenen Wege der Selbstanalyse“, у *APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977.
- Raunig Gerald; Ray, Gene; *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, London, 2009.

Walker A. John, „APG: Das Individuum und die Organisation. Ein Jahrzehnt des Conceptual Engineering“, *APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977.

Šuvaković Miodrag, predavanje *Taktička kretanja, eksplozija jastva: Fluks, Fluksus i novi mediji*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2018.

Artist Placement Group, *Introduction* <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/default.htm> 28/01/2019

Nowotny, Stefan, *The Double Meaning of Destitution*. Internet, <http://transform.eipcp.net/transversal/0507/nowotny/en> 26/01/2019

The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79, http://www.ravenrow.org/exhibition/artist_placement_group/ 29/01/2019

Irena Lagator Pejović

CONTEMPORANEITY OF MUSEUM
POLITICS VERSUS TACTICAL POLITICS
OF TIME IN THE ART OF APG GROUP

Resume

The conclusions of this paper orient around the issue whether it is possible for contemporary cultural institutions to critically, contextually and in an emancipatory way shape societal development in times of global neoliberalism and cognitive capitalism if they continue to maintain indifferential position towards achievements of radically critical artistic and theoretical achievements. Today we must wonder if that is their goal anyway now that we are for almost seven decades experiencing pure reproduction of the system that understands culture and science only as consumeristic goods and majority of both of the latter who allows it. Through deconstructive, comparative and critical approach in observations of statements by several key cultural thinkers in the last few decades like Boris Groys and Hans Belting and artistic concerns from 1960s until the present, particularly in the work of the British Artist Placement Group, we have seen that hardly any constructive and humanitarian development in society on the longer time basis is possible if we exclude cultural workers, artistic contextual, interventionist, critical and extradisciplinary sensibilities from the processes of decision making – i.e. if we keep art and politics apart. Today the number of institutions is growing while, paradoxically, their consciousness for efficiency in educational and cultural development seems to be lacking. So if the conclusion that remains is that our institutions are reflections

of the society that finances them, then, according to the avantgarde and thought of the institutional critique, it is precisely the cultural sector that have to deal and reinvent it, because culture, after all is primarily inclusion of all societal forces.

Keywords: contemporary art, criticism, institution, time, society, Boris Groys, Hans Belting, APG group

* Овај рад је примљен 07.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.